سبعة ضد المسيح!

يحتاج الدين - أى دين - إلى أن يراجع نفسه باستمرار على ضوء ما يجد من تطور فى مسيرة الحضارة الإنسانية، فيعيد تفسير النصوص المقدسة بما ينسجم مع الروح العامة لهذا التطور، ويراجع العقائد والطقوس الدينية لكى ينقيها مما عساه أن يكون قد علق بها عبر الزمن من خرافات وعناصر دخيلة تسىء إلى الدين نفسه، وتجعل منه عقبة فى وجه التطور والرقى الإنسانى؛ أو حتى مما لم يعد غير مقبول عقليا فى بنية الدين ذاتها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومع أن هذه المرونة ضرورية للاديان كافة إذا أرادت أن تقاوم الجمود الذى سيؤدى بها حتمًا إلى التحجر، ومن ثم إلى فقدان وظيفتها الأساسية المتمثلة فى التجاوب مع الحاجات الروحية العميقة للإنسان؛ فإن استجابات الأديان لم تكن متساوية فى درجة المرونة: بل إن أتباع الدين الواحد كانوا يتراوحون فى مرونتهم من مكان إلى آخر ومن بيئة ثقافية إلى أخرى، فالإسلام، بلاشك، كان اقل مرونة من المسيحية الغربية بسبب البيئة الثقافية المتخلفة التى يعيش فيها أغلب معتنقيه، من هنا فقد أصبح أكثر تحجرا منها ؛ والمسيحية ذاتها تختلف فى الغرب المستنير عنها فى الشرق المتزمت اختلافا بيّنًا.

لقد مرت المسيحية فى الغرب بتطورات خطيرة كبرى بلغت ذروتها فى القرن الماضى، حين وجدت نفسها مضطرة - إذا أرادت أن تستمر - إلى أن تقوم بتعديلين أساسيين فى مواجهة النمو المطرد للمعرفة سواء فى مجال العلوم الطبيعية أو العلوم الإنسانية؛ خاصة ما أتت به نظرية التطور، والماركسية وعلم

(*) يعتذر رئيس التحرير عن عدم كتابة الأفتتاحية، لسفره إلى الولايات المتحدة بدعوة من جامعة جورج تاون.

الاجتماع، والأنثروبولوجيا، وعلم الآثار، ثم نظرية التحليل النفسي، وقد تمثل التعديل الأول في قبول المسيحية لفكرة أن الإنسان جزء من الطبيعة، وأنه لم يظهر إلا نتيجة تطور أشكال الحياة على هذه الأرض؛ ومن الواضح أن في هذا القبول تخليًا عن نظرية الخلق المستقل وهبوط آدم إلى الأرض كما وردت في النصوص المقدسة، أما التعديل الثاني فقد تمثل في تخلي المسيحية الغربية عن فكرة الوحي، لتحل محلها فكرة أخرى أكثر مرونة وأوضح انسجاما مع روح الثقافة الحديثة، وهي الفكرة القائلة بأن الأناجيل قد كتبها عدة أشخاص في حالات بشرية متباينة، فهي بذلك كلام إنساني لا يمكن أن نخلع عليه العصمة الإلهية.

غير أن اتساع المعرفة البشرية وتطور العلوم والثقافات لا يقفان عند حد، وقد أخذ الاتساع والتطور يتسارعان في النصف الأخير من القرن العشرين؛ وهذا يعني أنه يجب على الدين أن يبدي مرونة أكبر لكي يظل حيا في قلوب المؤمنين من الأجيال الجديدة، وحتى لا ينتهي به الأمر إلى أن يتحول إلى مجرد فولكلور وأساطير يدرسها أهل الاختصاص كما يدرس علماء الآثار عقائد الشعوب الغابرة.

جاء الدور هذه المرة على ركن أساسي مهم في العقائد المسيحية، هو عقيدة التجسد Incarnation التي تعني باختصار تجسد الله في يسوع المسيح أو تحول الكلمة إلى لحم كما ورد في **إنجيل يوحنا**؛ وقد تصدى لدراسة هذه العقيدة وتحليلها على ضوء المعارف الحديثة؛ سبعة من علماء اللاهوت وفلاسفة الدين المتخصصين في العهد الجديد، وانتهوا من هذا التحليل إلى نتيجة خطيرة صدمت العامة وأصابت رجال الكنيسة المتزمتين بالذعر، فقد اتضح أن عقيدة التجسد المسيحية لم تزد عن كونها مجرد أسطورة انتقلت إلى المسيحية من البيئات الثقافية المجاورة في الشرق القديم وبلاد اليونان.

ولكي نتبين خطورة هذا التحليل، علينا أن نتأمل ما يترتب عليه من تغيير جذري في صميم الديانة المسيحية ذاتها، وأول مظاهر هذا التغيير أن يسوع المسيح لن يكون إلهًا متجسدا كما كان الاعتقاد السائد في المسيحية، أي لن يكون هو الصورة البشرية لله، بل سيصبح مجرد رسول كما ورد في الكتاب الخامس من العهد الجديد، أي مجرد إنسان اختاره الله لدور خاص في إطار الإرادة الإلهية؛ وحينئذٍ ستنهار فكرة الأقانيم الثلاثة من أساسها، فالمسيح حسب هذه الفكرة، هو الأقنوم الثاني في الثالوث المقدس، أي هو الله المتجسد في هيئة إنسان يحيا حياة بشرية؛ ستصبح هذه الفكرة حسْب التحليل الجديد لهؤلاء المفكرين السبعة، مجرد أسلوب شعري أو صياغة أسطورية للتعبير عن أهمية المسيح.

لقد كانت الجرأة التي عالج بها هؤلاء السبعة أسطورة التجسد؛ سببا في غضب عارم اجتاح الوسط الديني الرسمي والشعبي، إلى الحد الذي أصبح فيه هؤلاء السبعة في نظر كثير من المؤمنين؛ أعداء

للمسيحية، وقد أطلق عليهم بالفعل لقب (سبعة ضد المسيح)، خاصة بعد أن رأى المتزمتون الرواج الهائل الذى لقيه كتابهم الذى ضم خلاصة بحوثهم حول أسطورة التجسد، تحت عنوان (أسطورة تجسد الإله (The myth Of God Incornate).

هؤلاء السبعة الذين هم ضد المسيح، لم يكونوا من المفكرين العلمانيين، ولا هم بالفلاسفة الماديين ولا الزنادقة الملحدين، ولكنهم رجال دين متخصصون فى الأناجيل وفى الإلهيات بشكل عام، وهذا درس لا ينبغى أن يغيب عنا ونحن ننظر إلى الفرق بين رجال الدين عندنا ورجال الدين فى الغرب المسيحى، حتى نعرف سر الجمود والتخلف هنا، وسر المرونة والحيوية والتقدم هناك؛ فهذا جون هيك J. Hick الذى أشرف على تحرير الكتاب وشارك فى كتابته، يعمل أستاذا للاهوت فى جامعة بيرمنجهام، وهذا دون كوبيت Don Cuppit يحاضر فى الإلهيات بكلية عمانوئيل بجامعة كمبردج، وهذا ميخائيل جولدر M. Goulder فى جامعة بير منجهام ايضا، ولسلى هولدن L. Houlden محاضر فى الأناجيل فى كلية كينج بجامعة لندن، وبينس ناينهام D. Nineham من اكسفورد، ومورييس وايلز M. Wiles أستاذ الإلهيات والكتاب المقدس فى كلية المسيح بأكسفورد أيضا، ثم فرنسيس يونج F. Young المحاضرة فى دراسة الأناجيل بجامعة بيرمنجهام.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقد آمن علماء الدين هؤلاء، بأن المعتقدات الجامدة المحددة التى لا تقبل التطوير وتتعارض مع متغيرات العصر، هى مجرد سراب، ولذا فقد رأوا أن الإيمان المسيحى لا يستطيع البقاء باعتباره حقيقة يقتنع بها الناس فعلا، إلا إذا بقى منفتحا باستمرار على الحقيقة مهما كان مصدرها.

إن النظرة الواعية العميقة إلى عمل هؤلاء السبعة، تستطيع أن تضعهم فى صف المسيح، باعتبارهم مسيحيين مخلصين لا يريدون لعقيدتهم أن تتكلس ويصيبها الجمود وقد أدرك ذلك مؤخرا معظم الذين غضبوا عليهم فى البداية؛ ونستطيع نحن أن نعد أكثر من هؤلاء، من أصحاب النظر المستنير إلى الدين عندنا، فمن طه حسين و مصطفى عبد الرازق و إسماعيل مظهر و سلامة موسى و إسماعيل أدهم، إلى نصر أبى زيد و سيد القمنى ولكن الصدأ الثقيل الذى خلفته قرون التخلف الطويلة، أصبح يستعصى على جهود الأحاد فى مواجهة جيوش الظلام ؛ فإذا جاءنا نصر أبو زيد بتأويل مجازى لوجود الجن والعفاريت فى القرآن، حاربناه ونفيناه وتمسكنا بالوجود الفعلى للعفاريت والجن.

فما أشد حاجتنا إلى نكون ضد الدين، حتى نصبح معه فى النهاية.

حدث ذات ليلة

كان قد سقط في دوامة الحيرة والدهشة والاكتشاف وهي دوامة لو سقط فيها الكاتب دار ودار ثم ضاع. فأغضت عينيه..

وظهر هارون الرشيد غاضبا، وظهر شهريار أكثر غضبا وإلى جواره شهر زاد ساكنة.. وقال هارون الرشيد في غضب:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- هل أنا بديل لشهريار عندك

وصاحت شهرزاد:

- وهل انتهى بى المطاف لأعود الملكة زبيدة

وصاح هارون الرشيد:

- يامسرور

ورفع مسرور السيف العريض المخيف..

وتداخل بعضى فى بعضى، وأنا أرى النجوم تلمع على حدى السيف، وفجأة اقترب وجه هارون الرشيد منى حتى نظر فى عينى وقال:

- لن تموت حتى تسمع الجوارى

وضحك وهو يقول:

- نعم الجوارى المغنيات يغنين طوال الليل، واحدة إثر أخرى، فلا حياة لها معنى دون طرب وغناء والآن اسمع.

وبدأ الغناء يملأ وجوده، والسيف المصلت يلمع أمام عينيه، والألحان تتوالى لحنًا وراء لحن.

كان يعرف بعض هذه الألحان، وكان يطرب لها - بعضها كان بأصوات يحبها، قريبة هى منه، وبعضها كان بأصوات قديمة لا يعرفها.. ولكنها رقيقة وحبيبة ورائعة.

وأحس أن النغمات تملأ رأسه، تملأ وجدانه، وأخذ يردد مع الجارية المغنية أكثر من مقطع يعرفه، كيف عرفه وأين - هو لا يذكر تماما، ولكن هذه الألحان كانت أشياء أليفة إليه، واختفت تدريجيا وجوه الجوارى المغنيات ولم يعد يملأ وجوده إلا الصوت.

فقد بدأت الصورة تختفى، وتغيم، ولم يجد من الجاريات المغنيات إلا أشباحًا ورؤى، وبقايا عطر فى أنفه.

وفجأة صاح غليظ مخيف، عالى النبرة والصوت، ولم يكن هناك موسيقى، كان هناك إيقاع سريع، وترداد، وهجمة همجية على أذنه.

رفع رأسه من الوسادة فى توفز، ثم سكن.

كان يعرف مصدر الصوت الذى أطار الحلم الغنى الغريب.

كانت احدى سيارات الميكروباس تدور فى الميدان الصغير أمام البيت، وتقف انتظار الزجاجة مياه غازية للسائق، وكلمات متبادلة بينه وبين صاحب الكشك على مشارف الحارة، وبقى الكاسيت طوال فترة الانتظار يمور بما فيه.

ولم يستطع أن يتحرك، كان النوم قد دخل فى عينيه وفى جسده كله - وكان يعرف أن السائق يحب هذا الغناء، وأنه تعب حتى يشهد العزبة كلها على روعة ماعنده من غناء، ثم يشرب زجاجة مياه غازية من عند البنت وأبيها صاحب الكشك على الناصية، ويثبت لعلا - أنه فارس سيارات السيرفيس كلها..

كان لابد أن يكمل جلسته قبل أن يبدأ دورته الجديدة، وكان لابد أن يسمع هذه الموسيقى العبثية الجديدة شاء أم لم يشأ.

وأحب أن يرغم عينيه أن تغفو - فهو مرهق فى البحث الذى استغرقه تماما، من قبل فى أول الليل. وأخيرا قال السائق للبنت علا ما يريد، وضحكت البنت علا كما يريد، وتحرك الموتور وتحركت السيارة وبعدت النغمات العبثية، وملأت أشياء ضبابية سمعه، مزيج من صوت علا، والموسيقى الفياضة فى عربة السرفيس، وعواء قطة ونباح كلب..

وكبر وجه شهريار حتى ملأ الغرفة كلها، وظل يقترب منه وقد امتلأت عيناه بوقدات غضب أطار السياف من أجله ألف رأس ورأس، ألف عذراء وعذراء..

وقال بصوت كالفحيح:

- لا يعجبك أن أعيش كما أحب أن أعيش، أكل الحياة، أحب الحياة، أفترس الحياة، أنا القوة أنا السطوة، أنا الوجود - أنا شهريار

وصرخ صوت حاسم:

- ابعدوه - فقد شك حتى فى حقيقة وجودى أنا هارون الرشيد، الذى ملأ اسمه كل القلوب، وملأت سيرة حكاياتى كل القلوب.

واختفى الوجه الغريب لشهريار ليحل محله وجه عريض مهيب لهارون الرشيد.

وجف حلقه، واحتبست انفاسه، وأحس انه يختنق، كان يريد أن يتكلم، أن يقول..

وسط هؤلاء لا قول.. فجأة خرج وجه زبيده من وسط وجه هارون الرشيد، غاضبة ساخطة من عينيها يفح شرار غيره وحقد وقالت:

- انت تشك اننى الملكة، اننى الحقيقة، تقول إننى واحدة خلقها خيال الناس كشهرزاد، انا.. لا، انا الملكة، انا زبيدة، رغم انف كل ما تكتب وتقول.

وصاح الملك:

- يا مسرور، ضعه على النطع واقطع رقبته - فلا يعيش من يعبث بذكرى السيدة زبيدة زوجة هارون الرشيد.

كان راسى على الوسادة، وامتدت يد قوية فعدلت راسى، فالتصق أننى ووجهى نهائيا.. وامتدت اليد تشد شعرى بعنف، وتلوى رقبتى.. ولمع حد السيف القاطع فى يد مسرور فوق رقبتى تماما، واحسست بالعرق يبلل جبهتى وصدغى ويبلل الوسادة، وارتفع صوت البنت علا من كشك السجاير صارخا:

- يالهوى، الرجل يقتلونه فوق فى الشقة التى بها البلكون.

وتوقفت كل عربات الميكروباس، وتعالت اصوات الكاستات فيها، تصرخ بالغناء العبثى، والغناء البلدى، وقارئ يقرأ القرآن ويجود فيه، وصوته جميل مناسب.. وخرجت بنات وصبيان كثيرون من الحارة يصرخون ويدقون الصفيح والطبول، ويصرخون بالصفافير.

وفجأة رفعت فاطمة أم على الزيبق سيفها فاصطدم بسيف مسرور، وصاح مسرور:

- هذا أحمد بن البنى من يقدر على سيفه.

وصاح هارون الرشيد غاضبا:

- اقطع رقبته، فمن أحمد بن البنى هذا أمام إرادة هارون الرشيد؟

قالت فاطمة وهى تمسك سيف ابن البنى وترتدى زيه:

- لن يمس أحد شعرة من رأسه

مدت يدها فازاحت اليد القاسية التي تشد شعري وتلوى رأسي فوق الوسادة - وتساقطت الدموع من عيني فزادت من بلل الوسادة.

وصاح مسرور:

- أنا مجرد سياف قاتل، جلاد يا مولاي. لا طاقة لي على أصحاب السيف من الفرسان

فصاح هارون الرشيد في غضب:

- إذن أين الفرسان، أين الجيش، أين الجند، امسكوا هذا الفارس واقتلوه، واقتلوا هذا الكاذب على الناس وعلى نفسه.. اهدموا البيت على رؤوسهم، أريدهم جثثا هامدة.

وارتفعت سارينات سيارات الشرطة، تملأ الميدان الغريب وهي تقترب بنا، وفوقها تحوم طائرات الهليكوبتر وضجة سيارات الأمن المركزي القديمة وهي تتحرك بسرعة محزنة نحو المنزل الصغير.

وفجأة امتدت يد قوية فخطفته من فوق الوسادة وطارت به، وأحس أنه يحلق ويحلق، ويرتفع ويرتفع، والأصوات المتداخلة تتلاشى وتتلاشى، وتذوب..

وهبت نسمة رقيقة على وجهه، وقالت عاقصة أخت سيف بن ذي يزن الجنية:

- كان لابد أن انتزعك من وسطهم، فلم يكن أمامك إلا الدمار..

ولم أجب، الكلام كان قد مات فوق شفتي، وحلقي جف، ولم أعد أفهم مما حولي شيئا.

وقال شهريار في عنف:

- كان لابد أن يموت، فقد جعل مني عدوا للمرأة، وعدوا للحضارة.

قالت شهرزاد:

- ولكنه حكى وجهك الآخر، وجهك المثقف والفاهم والواعي

صاح شهريار في عنف:

- لا، أنا مع هارون الرشيد، لابد من قطع رقبته، أين سيافي.

وتقدم سيافه وكرشه يترجرج أمامه، وسيفه يهتز في يده، وهو في صوت مرهق مشروخ:

- يا مولاي أنا سياف، أي جلاد، لا أعرف إلا قطع الرقاب المستسلمة، رقاب العذراى الخائفات المتهالكات رعباً وفزعا من الموت.

صاح شهريار في عنف:

- اوامرى لابد أن تنفذ.. لم اعط امرا ابدا وتخاذل أعوانى فى تنفيذه، اقطع رقبته.

قال سياف شهريار وهو يتعثر في كلماته:

- هذا يا مولاى لا تقتله سيوفنا، دون أن يتكلم ولو ظل يتكلم فهو يعيش.. .. .. لقد ظهرت له فاطمة أم الزيبق فى زى احمد بن البنى، وأبعدت عنه أشهر سيف فى التاريخ - سيف مسرور سياف هارون الرشيد، فما بالك لو تكلم - سيخرج الفرسان من كلماته، عنترة بن شداد، وعروة بن الورد، وميسرة بن عنترة، قتالة الشجعان، وذات، مائة سيف وسيف، كلها تصدر عن كلماته، وتصد عن كلماته لا يا مولاى، اعفنى فاصحاب الكلمة لا تقتلهم السلطة، ولا السيافون التابعون للسلطة،لا السياف مسرور، ولا انا، ولا سياف السفاح، او الحجاج، أو صلاح الدين الايوبى - سيوفنا لا تقتل امثالهم.. هم يعيشون حتى اليوم. ابن المقفع، بشار بن برد، السهروردى، الحلاج، السيف والنطع لم يقتلهم، هم يعيشون، ونحن متنا من زمن.

نظر شهريار فى دهشة إلى سيافه وقال:

- من اين لك كل هذا الكلام أيها السياف.

قال السياف فى تخاذل:

- من حكايات مولاتى شهرزاد يا مولاى. اصحاب الكلمة لا تقتلهم سيوف الجلادين، حتى لو وضعوا على النطع، وقطع امثالنا رؤوسهم، هم يعيشون دائما، بفضل الكلمة.. يحميهم دائما فرسان يبرزون من كلماتهم يؤكدون وجودهم حتى لو انتهى هذا الوجود.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أطرق شهريار براسه وقال:

- كل هذا تعلمته من شهرزاد

تقدم سياف شهريار وقال:

- يا مولاى، الف ليلة وانا واقف على الباب أنتظر أمرك، أن اطيح براسها، وفى كل ليلة تؤجل الأمر وأحس بالإحباط، واذكر ما سمعته منها طوال الليل فأحس بالخلاص والسعادة، فليس كل الفيصل بين الحياة والموت هو سيف الجلاد.

قال شهريار:

- وانا سمعت هذا الكلام أيها السياف، فأجلت موتها حتى اسمع باقى حديثها.

قال السياف:

- واحبط انا ويهتز سيفي في يدي، وأرخيه، فليس من قتل هذا الصباح، وليس من ضحية جديدة تقدم له يا مولاي، ولم يعد السيف صالحا لشيء، فما بالك بقتل هذا الرجل الذي يعيد حكايات شهر زاد، رجل يعيش الكلمة التي قالتها شهرزاد وفهمها هو، وأعاد إعطاءها للناس - مولاي، السيف يخاف كلماته التي تخرج الفرسان. أصحاب السيف، مولاي.. السيف نام في يدي، فهذه رقبة محاطة بسحر لا أعرفه، سحر الكلمة الباقية..

قال شهريار:

انا نفسي اكلني هذا السحر، ولكن هذا الرجل ينبغي أن يموت، لاد أن يقتل

قالت شهرزاد:

- لن يقدر سيافك يا شهريار، كما لم تقدر على قتلي يا مولاي

قال شهريار:

- لابد أن يموت

قال السياف:

- ارمه إلى دنياه، إلى ناس غيرنا، ناس كتب عنهم ولايعرفونه، هم يقتلونه، لأنه لن يحميه منهم فرسان، ولا أبطال، ولا شيء

قال شهريار:

- بل نقتله.. هذا أمري أيها السياف، وهذا أمري يا شهر زاد، فموتا يموت قالت شهر زاد:

- اتركني الصباح يا مولاي، فسكت عن الكلام المباح.

صاح شهريار:

- فارمه أيها السياف، استدع ملوك يرمونه إلى وسط الناس الذي كان منهم أو عاش معهم - كم أعطتنا شهرزاد من ملوك الجن. مر واحد منهم يرميه إلى أرضه، وليكن حتى جني معروف الإسكافي، الذي أخرجه من مصر المحروسة، قل له يعيده إلى مصر المحروسة من جديد.

وأحسست أنني انهاوى، كل جزء يتطوح بعيدا عن كل جزء في، كنت أقع من حالق.

واصطدم رأسه بالوسادة، وفتح عينيه.. كان في الشارع، أمام الحارة، والبنت علا تصرخ في الناس:

- الرجل وقع في الشارع، الجن شالوه وحطوه أمامنا..

واندفع الناس، يخرجون من البيوت الصغيرة المتلاصقة، وتوقفت الميكروباسات وعلا صوت كاستاتها، واختلط بعضها ببعض، وشقت أم أشرف الجموع لتقف فوق رأسه وهي تصرخ:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- هو، هو بعينه، كتب عني أنا وبنتي وفضحني، وقال كلاما في الجريدة، عراني فيه، أين سكينة المطبخ، ساجتز رأسه حتى لا يتكلم عنا مرة خرى.

لوح أبو سريع بشمروخه في وجهه وهو يصيح:

- والله وقعت يا جدع، لا حس ولاصوت، ولا حركة، ولن يرحمك أحد وبرز وجه أم فكيهة العريض، ولعبت حواجبها، ومصمصت شفتيها وقالت:

- أنا أم فكيهة، الدلالة يالفندى، أم فكيهة اسمى من بيت لبيت احمل اجمل الملابس، واحلى الحكايات، يالفندى، وأنقل الأخبار والأسرار يالفندى، إن الولد أحب البنت وهو يملا كفى بالنقدية، هل الحب حرام أم هو الحرام يالفندى، اين الشبشب، يالفندى، بالشبشب.. وأزاحها عم برمه الجزار وفي يده ساطوره يلوح به في وجهه ويصيح، وعيناه تكادان أن تبطان من المحاجر:

- مرسى كالعجل الذى لف به الأولاد في السوق، واستحق أن يعلق على باب الدكان.. أنا اكل مال اليتامى يالسحت، أنا أغش في اللحم وأبيع لحم الحمير والكلاب، وأنا أركب الرسيدس، ولا أعرف القراءة جاء يومك يا أستاذ وساجعل لحمك أرخص لحم. ليأكل منه كل من يتشفى فيك، وفي يوم نجحك ووصلت سيارة ميكروباص جديدة تصرخ من جهاز الكاسيت فيها أغنية عبثية غريبة، بينما أغرت الضجة واللمسة شابا صاخبا قاد سياراته إلى الشارع، وهي تصرخ بموسيقى غريبة صاخبة، وارتفع نباح كلب ومواء قطط ونهيق حمار.

ووجوه ووجوه، وصرخات حادة، وبكاء طفلة.. وضاع وسط كل هذا، ودارت به الدوامة، ودارت. وجوه ووجوه، وعيون وعيون، وشفاه صارخة وشفاه.

واقترب منه وجه أسمر اليف وحزين، وانفرجت الشفاه عن بسمة ساخرة، وقال صلاح في صوته الهامس:

- هذا زمان الحق الضائع لا يدرى فيه مقتول من قتله ولم قتله. فتحسس رأسك تحسس رأسك. واختفت العينان الحزينتان الساخرتان.

واحسست بشئ حاد يمزق رقبتي، فصرخت وقد بدأ العرق ينثال من أصابع قدمي.. ومن أطراف أظافري. ولم ولكن لا أبصر.. حاولت أن أفتح عيني، ولكني لا أبصر، هل هما مفتوحتان، هل هما مغلقتان.. لا أدرى..

وأسرعت أرفع يدى المرتجفة إلى رأسي - ولم أجد رأسي، كانت رأسي قد انفصلت عني، هل هي سكين أم أشرف، أم هي ساطور عم برمه، أم شبشب أم فكيهة، أم شومة ابو سريع.. فقط.. أين رأسي؟

ومددت يدى مرعوبا أبحث عن رأسي، كانت ترتفع مغادرة الوسادة وأسرعت أتشبث بها في قوة وأمسكت بطرفي العنق المنفصل، وقلبي يخفق في عنف، ويداى ترتجفان، والرأس يحاول أن يبتعد عن الوسادة..

وأنا أحاول أن أتشبث بها..

وفجأة تحرك كفان غطيا العينين، ثم تحرك الكفان فغطيا الأذنين، ثم تحرك الكفان فانضما حول الفم.

وقبل أن أسأل انزاح الكفان عن الشفتين، وقال الفم:

- لن ترى، لن تسمع، ولن تتكلم، هذا قدر الكاتب وإلا لن يعود الرأس.

وانفلت الرأس من يدى المتشبثين.. وانطلقت تتزلق بعيدا عن الوسادة..

وحل ظلام غريب، ملىء بأشباح ورؤى وأصوات.

ولولا أن أمعائى كانت تؤلمنى لقلت إننى مت، ولكن الظلام عم.

وبحثت عن الوسادة التى أضع عليها رأسى فلم أجدها.

وساد الصمت الوجع فى الأعصاب، وفى العضلات، وفى الوجود.. نعم ساد الصمت

هل كان الوجود حيا.. ؟

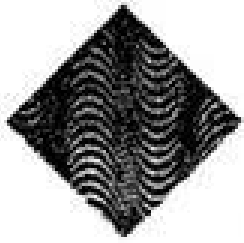
لا أعرف فقد نمت من جديد..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى العدد القادم من إبداع:

فاروق خورشيد والسير الشعبية

دراسة ليوسف الشارونى



حَفٌّ على الجِنّ*

(١)

أَلشَّمسُ نَامَتْ حَيْثُ أَنْتَ تَنَامُ؛ وَمَشَتْ لِتَحْرُسَ نَعْشَكَ الأَيَّامُ.
ما الغَيْمُ؟ مَطْوِيٌّ! كَأَنَّ هذا المَسَاءُ قَدْ نُكِّسَتْ بِبَلاطِهِ الأَعْلامُ.
وَ الحِبْرُ أَسْوَدُ، لا لِتَكْتُبَ، إِنَّمَا لَبِسَتْ عَلَيْكَ سَوَادَهَا الأَقْلامُ.

(٢)

غَضِبَ الضَّرِيحُ، لأَنْتَ أَعْظَمُ عِنْدَهُ مِنْ أَنْ تَضُمَّكَ حُفْرَةٌ وَ ظَلامُ.
يَا مَرْيَمَاتِ الحِبْرِ، عُدْنَ فَلَيْسَ فِي ذَا القَبْرِ، مَنْ يَبْكِي عَلَيْهِ حَمَامُ
جِنِّيَّةٌ لَبِسَتْ ضَبَابًا، أَهْلُهَا خَلْفَ اليَنَابِيعِ العِتَاقِ أَقَامُوا
هِيَ خَبَّرَتْنِي أَنْ بِزَيْنَبَ قَدْ تَدَ حْرَجَ أَمْسِ عَنْ أَحَدِ القُبُورِ رُخَامُ

* نظم الشاعر جوزف حرب قصيدته هذه في رثاء الراحل العراقي الكبير محمد مهدي الجواهري، وخص بها «إبداع». ونحن ننشرها باعتزاز ونهنئ جوزف حرب بثقة الكتاب اللبنانيين الذين نتخبوه في الشهر الماضي رئيسا لاتحادهم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وَأَلِيْتُ قَامَ، فَفَاحَ مَا لَوْ عُتِّقَتْ ... فِي دَيْرِ رُهْبَانِ العَرِيشِ مُدَامُ

وَمَشَى، وَنَادَى: يَا عِرَاقُ افْتَحْ، أَنَا ... عُنْقُودُ دِجْلَةَ أَيُّهَا الْكَرَّامُ،

إِنِّي اعْتَنَقْتُكَ يَا عِرَاقُ فَخَالِقِي ... هُوَ أَنَّنِي نَهْرٌ وَ أَنْتَ غَمَامُ

بَغْدَادُ خِفَّتْ لِلْعِنَاقِ، وَ عِنْدَمَا ... مُنِعَتْ يَدَاهَا، عَانَقَتْهُ الشَّامُ

(٣)

لَكَ قُمْقُمُ الشِّعْرِ العَجِيبُ، وَ رِيشَةٌ ... حُفِّتْ عَلَى الجِنِّ النِّيامِ فَقَامُوا

لاَيَبْتَ إِلاَّ أَنْ شَطَرَىْ بَابِهِ ... فُتِحَا عَلَيْكَ، وَزَارَكَ الإِلهَامُ

شَفَفٌ لِقُمْصَانِ النِّسَاءِ كَأَنَّمَا ... الأَقْدَاحُ ثَوْبٌ، وَ النَّبِيذُ قَوَامُ

وَ هِيَ الفَوَانِيسُ الرُّؤَى، وَ كَسِحْرِهَا ... لَمْ يَلْقَ رَاءٍ أَوْ يَضُمَّ مَنَامُ

قَلَمٌ وَ سَيْفٌ ذَكَّرَانِي عِنْدَمَا ... غَضِبَ الفَرَزْدَقُ، وَاسْتَبَاحَ هِشَامُ

وَ كَأَنَّ جَرْىَ البَيْتِ مُهْرٌ مُسْرَجٌ ... وَلَهُ الفَوَاصِلُ وَ النُّقَاطُ لِجَامُ،

وَلَهُ القَوَافِي، وَ هُوَ يَسْبَحُ نَحْوَهَا ... بِرِجَالِهِ السُّودِ الخِفَافِ خِيَامُ

وَلَكَ الدَّوَاةُ كِنَانَةٌ، وَيَرَاعُهَا ... قَوْسٌ، وَ مَبْرِيُّ الكَلامِ سِهَامُ

مَوَجٌ، وَرَجٌ مِنْ دَوِيٍّ أَوْ ظُبَا ... تَرَكَا صُرُوحَ الظُّلْمِ وَ هْيَ رُكَامُ

لَمْ تَلْتَفِتْ يَوْمًا إِلى طَاغٍ بِها ... إِلاَّ وَ لاَحَ بِنَاظِرَيْكَ حُسَامُ

هَزَّتْ قَصَائِدُكَ العُرُوشَ كَأَنَّما ... دُكَّتْ بِكَفَّيْ خَالِدَ الأَصْنَامِ

وَتَرَى المُلُوكَ المَجْدُ فِيهِمْ، وَالنَّدَى ... وَ النُّبْلُ، وَ الشِّيَمُ العُلَى، أَيْتَامُ

مَا مَرَّتِ التِّيجَانُ قُرْبَ جِبَاهِهِمْ ... فَعَلَى الخَطَايَا مَرُّهُنَّ حَرَامُ

(٤)

الدِينُ شِعْرٌ فِي خِتَامٍ وَاقِعٌ، ... وَالشِّعْرُ ديْنٌ لَيْسَ فِيهِ خِتَامُ

وَ لَقَدْ يَنَامُ الجَائِعُونَ، وَإِنَّمَا ... قُلْ كَيْفَ مَنْ يُصْغِي إِلَيْكَ يَنَامُ

مَلِكٌ عَلَى الشُّعَرَاءِ أَنْتَ، وَهُمْ لَهُمْ ... بَلاَطٌ وَاسِعٌ مُلْكِكَ الأَخْتَامُ

يَزْدَادُ مِنْكَ بِبَعْلَبَكَّ عُلُوُّهَا، ... وَتَصِيرُ أَقْرَبَ لِلشُّمُوسِ الشَّامُ.

الشِّعْرُ دِينٌ لَيْسَ فِيهِ خِتَامُ ... لَكَ بِالجُلُوسِ مَكَانَهَا الأَهْرَامُ.

(٥)

أَلأَرْضُ تَعْدُو فِي الرِيَاحِ غَزَالَةً ... أَجْرَى الكِلاَبَ وَرَاءَهَا الحُكَّامُ

مَا الشِّعْرُ وَ العَرْشُ؟ الْتَقَتْ زَيْتُونَةٌ ... وَشِفَارُ فَأْسٍ، أَوْ دَمٌ وَكَلاَمُ

أَلهِنْدُ قَدْ ضَاقَتْ عَلَى طَاغُورِهَا، ... وَرَمَى لِفَارِسَ ظِلَّهُ الخَيَّامُ

وَ جَوَاهِرِيُّ الشِّعْرِ حَاكِمُ ... لا فَيْصَلٌ، أَوْ بَكْرُ، أَوْ صَدَّامُ.

وَ سعيدُ عـقلٍ وَ الكرَاسِيُّ افتِراق، ... ق، فَـهْـوَ غَيّـاثٌ وَهُنَّ جَـهَـامُ.

لُبنـانُهُ جَـبَلٌ، لَهُنَّ حَـصَـادُهُ، ... ولَهُ بِهِ، وَالَـادبيـاتُ قَـتَـامُ

صَارٍ عَلا فى الأرْضِ، وَ هْىَ سفينةٌ ... تَجْـرِى بِبَـحْـرٍ مَـوْجُـهُ الأعْـوَامُ،

لَمَّـا يَزُرْ نَجْـمًـا، وَ يَنْزِلْ كَوْكَـبًـا ... إلاّ وَحَلَّ مَـسَـرَّةٌ وَسَـلامُ

ألمجـدُ لِلشُّـعَـرَاءِ وَالثُّـوارِ مَنْ ... رَفَـعَتْ لَـهُمْ صُلْبَـانَهـا الأحْـلامُ

فـيـهِمْ دَمُ الآتى،وَفَـوْقَ جَـبِـينِهِمْ ... قَلَـقُ الرِّياح، وَبَـينهـمْ أرْحَـامُ.

فَلِكَىْ تَعُـودَ القُدْسُ، فى صَلَواتِهـا ... حَـجَرٌ يفـوحُ، وَزَعْـتَرٌ، وَخُـزَامُ،

دَرْوِيشُ يَحْـفِـرُ بِالمحَابِرِ تَـاجَهَـا، ... وَيَحِفُّ بِالدَّمِ عَـرْشَـهـا القَـسَّامُ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٦)

قُبَلٌ لِمَنْ جَعَلُوا الجَنُوبَ لَهُمْ هَوىً، ... وَ تَحِـيَّـةٌ لِنُحُـولِهِمْ وَسَـلامُ.

لَمْ يُقْـتَلوا، لَكِـنَّهُمْ فَـرَشُـوا على ... التَّعَبِ الكَفَافى، فى الجبالِ، وَنَامُوا،

خَـافوا إِذا عَطِشُـوا وَ جَـاعُوا مَـرَّةً ... مِنْ أنْ يَعُـودُوا لِلْبيـوتِ فَصَـامُوا.

قُمْـصَانُهُمْ فى الرِّيحِ تَخْـفِقُ رَايَةً، ... وَ دِمـاؤُهُمْ فَـوْقَ التُـرَابِ وِسَـامُ.

(٧)

إنْهَضْ عِرَاقُ، وَ لا تَلُمْ رَجُلاً غَدَا ... مِسْكَ الجِراحِ، تَفُتُّهُ الآلامُ.

إنَّ القُبُورَ أَرَقُّ مِنْ وَطَنٍ، بِهِ ... إلاّ عَزِيزَ النَّفْسِ لَيْسَ يُضَامُ.

أعَلى الفِرَاقِ تَلُومُهُ؟ إنَّ الذى ... احْتَمَلَ المَنَافِىَ فِيكَ، كَيْفَ يُلامُ؟!

تَشْتَاقُهُ القُضْبَانُ مِنْكَ، جَنَاحُهُ ... مُتَكَسِّرٌ، وَ الأُفْقُ فِيهِ حُطَامُ.

يَكْفِى العِظَامَ الحَبْسُ أَنَّ سُجُونَهُمْ ... فى جِسْمِهِمْ، قُضْبَانُهُنَّ عِظَامُ

قُلْ أَىُّ طَاغٍ مَا بَنَى فى لَيْلِهِ ... قُبَبًا لَهُ أَجْرَاسُهَا الأَوْهَامُ

وَ أَحَبُّ أَعْرَاسِ البُيوتِ لِنَفْسِهِ؛ ... لَمَّا المَآتِمُ فى البُيوتِ تُقَامُ

وَ يَظُنُّ إنْ قَتْلاهُ نَادَاهُمْ لِكَى ... يَقْضِى عَلَيْهِمْ مِنْ جَدِيدٍ قَامُوا

شُنَقُوا، وَرَاحَ يَعُدُّهُمْ، مِنْ غَيْرِ مَا ... جَفْنٍ يَرِفُّ، كَأَنَّهُمْ أَرْقَامُ

وَ لَوْ اسْتَطَاعَ الأَرْضُ غَيَّرَ سَيْرَهَا ... فَإِذا أَبَتْ، فَمَصِيرُهَا الإِعْدَامُ

(٩)

يَا أُمَّ عَوْفٍ، مَوْقِدُ شَمْسُ المَسَا، ... وَ اللَّيْلُ بَدْوٌ، وَ الغُيُومُ خِيَامُ،

هَلْ لِى بِنَايٍ، بُحَّةٌ زَارَتْ فَمِى، ... وَ بَكَى بِقَلْبِىَ فى الوَدَاعِ يَمَامُ.

نَبْكِى، وَ يَبْكِى، النهرُ مَاتَ وَ لَمْ يَعُدْ ... رَاعٍ، قَطِيعُ دَوَاتِهِ الأَيَّامُ.

مجلة سلامة موسى وحرق المحطات الثقافية

صلاح قنصوه

صدرت «المجلة الجديدة» فى عامى ١٩٢٩و١٩٣٠ فى ظرف تاريخى واعد فى مصر، عقب ثورة ١٩، وإصدار الدستور، وقيام البرلمان، وتشكيل حكومة منتخبة، وتاسيس الجامعة المصرية، واكتشاف مقبرة توت عنخ آمون مما رد الاعتبار للحضارة المصرية، والمجاهرة بالآراء غير التقليدية فى كتابى «الخلافة وأصول الحكم» و «الشعر الجاهلى»، وصدور الصحف المصرية إلى جانب الصحف التى أصدرها المتمصرون من قبل، وغير ذلك من الوان نشاط مايسمى بالمجتمع المدنى الذى أعلن عن نهوضه بقوة وثبات. وفى تلك الفترة، كان «الانقسام الثقافى» بين القديم الدينى والجديد المدنى قد تحددت معالمه، وبرزت قسماته على نحو فارق صريح، على غير مايتبدى فى حقبتنا المعاصرة التى يتستر فيها كثير من الكتّاب خلف تقيّة مذعورة تتهيب ضياع المناصب والمكانة، أو الوقوف أمام المحاكم، ويراودها الأمل الخادع فى شغل منصب فى دولة الخلافة القادمة!

كان الانقسام الثقافى فى عصره إذن صراعًا جسورًا معلنًا، بين قديم تقليدى فضفاض، وجديد علمى وطنى، وخاصة بعد أن تحولت القبلة السياسية من الآستانة إلى القاهرة بعد وفاة مصطفى كامل.

وترد نشأة تلك الثنائية الثقافية إلى عهد محمد على عندما كانت ممارسات السلطة قبله تستمد مشروعيتها من فكر أزهرى راكد موال لسلطان آل عثمان والمماليك. وعندما ضرب محمد على سلطة المماليك، واصطدم مع الخلافة العثمانية، ومضت التحولات المادية سريعًا مقترنة ببناء جيش حديث ومرافق صناعية وتعليمية مساعدة، عجز الأزهريون الذين ارتبط فكرهم بالأوضاع السابقة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سلامة موسى

عن التقدم باجتهادات فقهية جديدة ملائمة. فعندئذ شق محمد علي طريقا موازيًا بالبعثات إلى الغرب واستقدام الخبراء منه.

فهنا وقع الانقسام لأول مرة حينما اتسعت الفجوة بين الوعي الذي كان سائداً، وهو ما كان يمثله علماء الدين، وبين التغيرات البنائية الجديدة. ومن ثم أصبح ذلك الوعي السائد، بقصوره عن مواجهة التحولات المباغتة، وعيًا بمصالح سابقة ولىّ زمانها.

وفي عهد إسماعيل، كانت هذه البعثات، وتلك المدارس والمعاهد الجديدة الموازية للأزهر، والمواكبة أو الواعية بحجم التغيرات والتحولات، كانت قد آتت ثمراتها في فكر جديد.

ولأن الفكر السابق كان مرتبطًا بعلماء الدين، أطلق عليه اسم الفكر الإسلامي، أو الديني أو الشرعي، أو التراثي .. إلى آخر التسميات التي تخلق وهمًا بقداستها واستحقاقها.

ولقد كان من الممكن أن يقوم علماء الدين هؤلاء بالخدمة نفسها في المرحلة الجديدة لولا أنهم وحدّوا بين فكرهم وبين مصالحهم التي تسربت من بين أيديهم. فناصبوا الجديد كل عداء، ليس لأنه ضد الدين، بل لأنه يقضي على مكانتهم، ويقلل من دورهم، بل ويكشف سوءات عجزهم عن ملاحقته والانتفاع به. فالأمر إذن ليس اختياراً بين دين ودنيا، بل بين وعي متخلف مرتبط بمرحلة زائلة، ووعي مساوق لمتغيرات بازغة، وللدين دائمًا شأنه الخاص في كل المراحل.

فلكل سياق تاريخي مشكلاته الخاصة التي تطرحها عليه أوضاعه المادية والروحية، وبالتالي قائمة حلولها، أو الاقتراحات المتباينة للسعي إلى تحديد تلك المشكلات، وطرق مواجهتها.

وأنصار الجديد هم الذين يملكون القدرة على اكتشاف «انتهاء مفعول» المشكلات الموروثة عن عهود سابقة، وقصورها عن التصدي للبحث فيما يستجدّ من وقائع وأحداث.

أما أنصار القديم، فيسدلون الستائر الكثيفة والأقنعة العتيقة التي تحول دون اكتشاف التحولات الجديدة، وماينبغي عليهم ، كمفكرين، أن يتبينوه من مشكلاتها الجديدة الناجمة عن تلك التحولات، التي لم تكن قائمة من قبل، عندما كانوا عاكفين على استظهار النصوص الخاصة بالمشكلات التي فات أوانها. ومن ثم يتشبثون بالتسميات والاصطلاحات واللافتات البالية التي اكتسبت قداستها بطول التكرار والإلحاح.

ولذلك يشغبون على أنصار الجديد، ويثيرون الصخب حولهم لسببين، أو لواحد منهما.

فإما أنهم عاجزون عن إدراك وجوه التغير الحادث، وهذا إذا افترضنا لهم حسن النوايا. وإما أنهم يؤثرون التعلق بالأوضاع القديمة التي أوشكت على الأفول، وذلك حفاظًا وتبريرًا لمصالحهم التي باتت مهددة بما هو جديد لا يفسح لهم فيه بمكانة أو دور. وهم في ذلك، بدلاً من الحديث والبحث في الأوضاع التاريخية التي انقلبت على غير صالحهم، يحوّلون المعركة إلى مايشبه «مسرح المنوّعات» يثيرون فيه غرائز الجماهير وغوغائيتها، ليحتجزوها بعيداً عن خوض الساحة الواقعية بمشكلاتها الجديدة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومن ثم يستخدمون نوعًا من «الإثيهات» الخارجة عن النص الفعلي، مثل اتهام المفكرين المهمومين بمشاكل وطنهم، بالإلحاد، والمادية، والعلمانية، والشيوعية ونحوها مما حظي سلامة موسى بأكبر نصيب منها، وخاصة من المتمصرين من أصحاب الصحف والمجلات الفاترة الناصلة اللون، وهم الذين يقدّرون المكسب والخسارة بكفاءة واقتدار، وهم كما يشير إليهم سلامة موسى ومعظم كتّاب «مجلته الجديدة» كتاب الصحافة السورية التي لم تعطل يومًا واحدًا في تاريخها، على عكس الصحافة المصرية الوطنية التي أفلس معظمها، وكانت المجلة الجديدة إحداها بطبيعة الحال.

ولكن لم يكن من المتوقع أن تجري الأمور كما كان يأمل المصريون المجددون المخلصون. فإلى جانب الانقسام الثقافي الذي كانت تميل إحدى كفتيه إلى الديماجوجية التي كان يستثيرها علماء الدين والصحف المتمصرة، نجد أن المؤسسات الحديثة كانت شكلية إلى حد كبير لقصور مواد الدستور نفسه، وإلى وقوع البلاد في قبضة الاحتلال البريطاني. والأهم من هذا كله ، أن الجمهور كان في معظمه ريفيًا، اميًا، مطحونًا، يحيا بمعزل عن صناعة رأسمالية وطنية.

وكانت البدايات، رغم كل شيء، طموحة يغلب عليها الحماس، ولكنها كانت مهيضة الجناح لا يسمح لها بالتحليق إلى تحقيق أهدافها. والواقع أن هذه الفترة الليبرالية التي نفيض بالحديث عنها لم يقدّر لها البقاء، على تعثرها وانقطاعها أحيانًا كثيرة، إلا لأقل من ثلاثين عامًا من ١٩٢٤ إلى ١٩٥٢.

جاءت «المجلة الجديدة» لإنجاز هدف صريح وهو «نشر آلة الثقافة». والثقافة عند سلامة موسى هي الأفكار، بينما الحضارة هي الأشياء. فكانت موجهة لترسيخ الوعي الجديد الناقد بما يحدث في الواقع. كما كانت فضحًا وتشهيرًا بمصالح الذين يحولون دون تقدم الجديد، واقتحامه لكافة مجالات الحياة. ويذكر سلامة موسى أنه صاحب الترجمة العربية لمصطلح «الثقافة» لأول مرة في الفكر العربي.

وكانت المشكلة أو التحدي الذي صدرت المجلة لمواجهته والتصدي له هو القضاء على التلكؤ أو التباطؤ الثقافي، أي الفكري، بالقياس إلى التطور السريع المادي.

فكان هم سلامة موسى هو تشييد ذلك الجسر الذي يختصر الطريق بينهما. ولا يتم ذلك إلا بما يسمي تخطي المراحل، أو مايسميه قائدي الحافلات «بحرق المحطات». ويتحقق ذلك، في رأي سلامة موسى، بعرض أحدث إنجازات الإنسانية في كل الميادين والمجالات، وإفساح المجلة لكل الاجتهادات الجسورة المصرية والعربية والعالمية في كل مامن شأنه أن يدفعنا على الفور إلى عبور الهوة بين ما هو جديد في الأشياء، ومامو قديم في الأفكار.

وكان سلامة موسى صريحًا منذ البداية في أنه لا يقرب السياسة، بمعناها المتداول الخشن بطبيعة الحال. فيقول: «أخاف السياسة الاشتراكية، ففي مصر من الظروف الاجتماعية والسياسية ما يقهر مثلي على هذا الخوف، لذا اتجه إلى الوجه النظري، أي مايتعلق بالاشتراكية الثقافية دون السياسية، وذلك رغبة مني في التجديد في شئون الأخلاق والآداب والأديان». وذلك

تحقيقًا للاستقلال والحرية، والعدالة، والإصلاح الاجتماعي.

ولهذا يكون هدف التربية عنده «أن نغرس في ذهن الطالب غرسًا يقبل النمو والتفرع، فيحيا طوال عمره يدرس وهو يعمل لتقدم العلوم والفنون». فكأنه إذن يستعيد لكلمة «ثقافة» معناها الأصلي الذي يعني الاستنبات والتنمية والصقل.

فكان بذلك يقوم بدور المثقف الذي هو القنطرة من النظرية إلى الممارسة لتجتازها الجماهير لأداء دورها في نقل المجتمع من صعيد إلى آخر أفضل منه، أي أكثر ملاءمة في إنجاز آمالها وأهدافها.

ويترتب على البذرة الفكرية التي تبناها في مجلته وتعهدها بالصقل والإخصاب تحقيق مايلي من أهداف:

- نقل المجتمع من العصر الزراعي إلى الصناعي للإكثار من عدد العمال الذين تختلف عقليتهم عن العقلية الخاملة للفلاحين.

- حرية المرأة والمساواة.

- الوطنية ولكن في إطار السلام والولاء للعالم والإنسانية جميعًا.

- الإخاء الديني.

- تجديد التعليم، وتجديد اللغة لتيسير نقل الثقافة الرفيعة للجماهير.

- النزعة الإنسانية ؛ أو المذهب الإنساني، الذي يسميه «البشرية»، أو «دين البشرية» أحيانًا.

ولم يكن سلامة موسى فيما كتب في مجلته مناقضا للدين، بل يذكر حاجتنا دوما إلى التدين والتجديد الديني، بل يغلو أحيانًا فيناصر التصوف، ويقول إنه «لم يقرأ كتابا، بعد الإنجيل، أسمى ولا أبعث للنبالة والشرف من قصة «الإخوة كرامازوف» لدوستيوفسكي». كما يتحدث عن «القديس» تولستوي، و «القديس» غاندي، و«الروحاني العظيم» الغزالي.

ولقد كان مهاجما لما يسمى بالدهرية أي النزعة الطبيعية، وضد المادية. ودافع عن الاسلام ردًا على هاري جونستون الذي هاجم الإسلام، وطالب بإلغاء الأزهر، فقال سلامة موسى «إن الاسلام لا يؤذي غيره بل هو يعمل على التسامح والإخاء، وسب الإسلام سب لبلادي».

ولابد أن نذكر هنا أن سلامة موسى هو أول من اقترح الاحتفال عام ١٩٢٩ بمرور ألف عام على تأسيس الأزهر بوصفه أقدم جامعة في العالم.

أما قضيته المشهورة والتي نال عنها أقبح السباب وأرذل الهجوم فهي دفاعه عن الغرب. ولكنه ميزّ بين الغرب كثقافة خدمت أو عبرّت عن الصناعة والحضارة الحديثة، ومعها العلم والحرية الفردية والمساواة والحياة النيابية .. الخ، وبين الغرب المادي المحتل المستعمر الذي يجثم على صدورنا.

فهو يرد على مقولة «كيلنج» المأثورة «الشرق شرق والغرب غرب ولن يلتقيا»، فيقول إن المسألة في الفروق الثقافية الراهنة ليست راجعة إلى فروق في العرق أو الجنس، فالآريون في أوربا كما هم كثير في آسيا. بل في إن في أوربا نفسها شعوبًا تنتمي إلى الجنس المغولي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مثل المجر وفنلندا. والدين لا يفرق بينهما، بل أصله من الشرق، كما في الشرق مسيحيون متخلفون. والكتابة أصلها شرقي من عندنا، والورق من الصين. وكان الغرب قبل نهضته الحديثة متخلفًا أكثر من حال الشرق الآن، بينما كان الشرق مستنيرًا متفوقًا عليه. ويقصد بالشرق هنا الحضارة العربية الإسلامية.

بيد أن المسألة رهينة في نظره بسرعة الغرب باتخاذ الحضارة الصناعية قبل الشرق الذي ظل زراعيًا؛ تلك الحضارة التي أصبح العلم الحديث ثقافتها. وعلينا إذن ليتلاقى الشرق والغرب؛ ذلك اللقاء الذي يخشاه المستعمرون المستغلون للشرق، كما يحذرنا منه الرجعيون أنصار الاستبداد؛ علينا أن نأخذ بالحضارة الصناعية.

ولسوء طالعنا في حقبتنا الراهنة أن المناظرة القديمة بين الشرق والغرب تتخذ أزياء متعددة، وتجد سوقًا رائجة لسلعها «المضروبة» مثل الأصالة، والهوية، والغزو الثقافي، والعلمانية وغيرها، مما ينتج صدى غوغائيًا لدى الجماهير من البسطاء، ويتكسب منه الكثير من ذوي الأقلام والميكروفونات.

فإنهم جميعًا، بسوء طوية، أو جهل عميق، يستخدمون مصطلح غرب كصفقة واحدة ولا يميزّون بين ثقافة أو حضارة، وبين استغلال أو احتلال.

فإننا إذا ما ميزنا بين الأمرين وفرقنا بينهما، لاختفت أشباح المشكلات الزائفة في ضوء الوعي الباهر.

ولكن بعضنا يتعامل مع أمور الفكر كما يتعامل مع شئون الجسد، فلا ينظر إلى الأفكار كنتاج حر لعقل الإنسان المتفاعل في حوار مع غيره فما يمكنه أن يؤدي إلى تعديل، أو إلغاء، أو تحول إلى إنتاج غيره، بل ينظر إلى الأفكار كأشياء أو أعضاء لا يمكن أن تنفصل عن جسدها. وبالتالي لا يفيد الحوار معها، بل المطلوب هو القضاء على الجسد الحامل لها. فهكذا يصنع الإرهابيون اليوم، فلا يستطيعون مناقشة الفكرة أو الرأي لأنهما عندهم بمثابة عاهة مستديمة، أو جارحة، أو عضو من الأعضاء، ومن ثم فلا بد، في عقيدتهم، أن يكون التصدي للأفكار والآراء قتلاً للأجساد التي تحملها.

أمير الشعراء أحمد شوقى

يرثى مكتشف مقبرة توت عنخ آمون

اللورد كارنرفون

أمضى إلى ختمِ الزمانِ فَفضَّهُ ... وحبًا إلى التاريخَ فى محرابهِ

وطوى القُرونَ القهقرى حتى أتى ... فرعونَ بين طعامه وشرابهِ

المندلُ الفياحُ عودُ سريرهِ ... واللؤلؤُ اللمَّاحُ وشْيُ ثيابهِ

بنيانُ عمرانٍ وصرحُ حضارةٍ ... فى القبر يلتقيانِ فى أطنابهِ

فترى الزمانَ هناكَ قبل مشيبه ... مثلَ الزمانِ اليومَ بعد شبابهِ

ياصاحبَ الأخرى بلغتَ محلَّةً ... هى من أخى الدنيا مُناخُ ركابهِ

وادى الملوكِ بكت عليكَ عيونُهُ ... بمر قرقٍ كالمزنِ فى تَسْكابهِ

ألقى بياضَ الغيمِ عن أعطافه ... حزنًا، وأقبل فى سوادِ سحابهِ

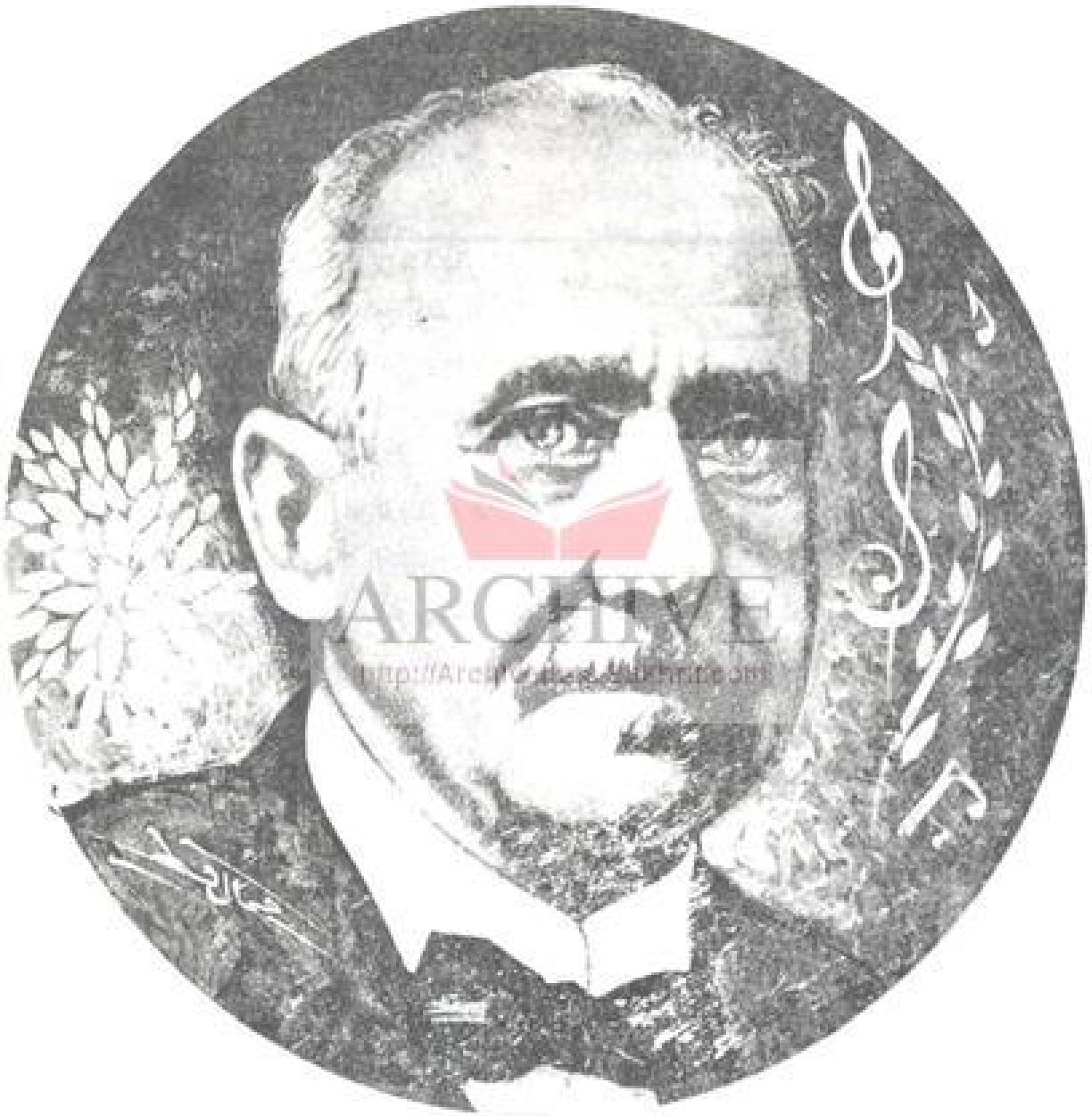
نَوَّهتَ فى الدنيا به، ورفعته ... فوق الأديم: بطاحه وهضابهِ

أخرجت من قبرٍ كتابَ حضارةٍ ... الفنُّ والإعجازُ من أبوابهِ

فَصَّلتَهُ، فالبرقُ فى إيجازهِ ... يبنى البريد عليه، فى إطنابهِ

جئت الشعوب المحسنين بشافع ... من مثل مُتْقَنِ فَنِّهم ولُبابهِ

فرفعتَ ركنا للقضيةِ لم يكن ... سحبانُ يرفعُهُ بسحرِ خَطابهِ



أحمد شوقي

عبد المنعم رمضان

الفنى توت

حكاية

من بزوغ الفجر وحتى طلعة المساء أو اسط القرن الرابع عشر قبل الميلاد، وقف الملك توت عنخ آمون أمام باب القصر يراقب النساء والرجال والماعز والجاموس والأطفال ومياه النهر التى تعلوها بعض أوراق الشجر، كان توت فى الثامنة عشرة، شعره أسود، ووجهه برونزى، وعضلاته واضحة وإن كانت رقيقة، وأصابع قدميه بارزة من فتحات الصندل الذى ينتعله، وبعض العرق الخفيف ينشع من جنبيه وعنقه، وأغنيات ناعمة يسمعها وكأنها تأتيه من مكان بعيد، وكأن ذراعيه تنسدلان مثل شاب حزين استقر رأيه على الهروب، لأنه سئم من ضياع حريته فهو لا يستطيع أن يتبع الفتيات الجميلات فى الطرقات ولا يستطيع الجلوس وحيداً فى الحديقة التى فى الحى الشعبى وهو لم يقابل حتى الآن الإله آمون ليشكو إليه كان أحياناً يتمنى أن ينام على ركبتى الإله آمون، وأن يسمع صوته الخشن، وأن يحملا أدوات الصيد، ويذهبا معًا إلى الغابات، لذا فإن توت وبمجرد أن أصبحت ملابس الليل طويلة وسميكة وسوداء، خرج ماشيًا وخلفه عدد قليل من حراسه، وعبر ثلاثة أيام من المشي، تجرأ أحد الحراس وسأله: إلى أين سنذهب يامولانا، أجاب فى خفوت كأنه يحلم: إلى العالم الآخر، ولأنهم يعرفون أن الطريق إلى العالم الآخر لا تنتهى، فقد استأذنه الحراس، ووضعوا أشياءه وحاجاته على عربة صغيرة ورجعوا، ولولا أن الأغانى التى يحفظها توت كانت تساعده على دفع العربة، وعلى السير فى الطريق الصحيحة، لولا ذلك لاختفى تمامًا، عندما رأى السور الذى كان يقصده، اطمأن، وأخرج من جيبه ورقة بردى مرسوم عليها وصية تدل على مكانه، وأخفاها تحت صخرة كبيرة، وحمل حاجاته واتجه خلف السور، ولأنه متعب لم يخلع ثيابه واستغرق فى النوم، كان هانئًا وسعيدًا ومفرود الجسم مثل كيس ممتلئ بالأحلام، وكانت أنفاسه منتظمة لأن السور الذى اختاره دون معونة أحد، ودون معونة الإله آمون نفسه، كانت له خاصية أن يوقف الزمن، ويمنعه من الدخول، لذا لم ينزعج توت عندما استيقظ

واحسّ أن رجالاً في الجانب الآخر من السور يحاولون أن يهدموه، تذكر توت طيبة ذات المئة باب، وتذكر كاتب الجيش والأب الروحي حورم حب، وتذكر زوجته الفاتنة التي أحبت هواء القصر أكثر من حبها له، والتي لم تنتفخ بطنها على الرغم من حنينها أن تكون أم الملك القادم، وبعد قليل، انفتح السور، ودخل عليه الضوء أولاً ثم دخل رجلٌ في يده مصباح، وعلى رأسه قبعة، سأله توت: من أنت؟ أجاب الرجل: صديقك الجديد، وسأله توت: ولماذا تلبس هكذا؟ أجاب الرجل: لأننا في النصف الأول من القرن العشرين بعد الميلاد، قم يامولاي، هيا بنا، كان توت في الثامنة عشرة، وكانت قدماه يابستين من كثرة النوم، وعيناه مثل نجمتين: أحيانًا تلمعان، وأحيانًا تختفيان خلف سحب كثيفة، في الطريق إلى المدينة، تصنت توت على أحاديث الناس، فوجدها غريبة على أذنيه، سأل صديقه: هل هؤلاء أحفادي، قال: نعم، أراد أن يسأله ولماذا يتكلمون هذه اللغة الغريبة، ولكنه سكت، وعند وصوله إلى منزله الجديد، أمر أن يأتوه بمعلمين بارعين، يعلمونه اللغة والتاريخ والجغرافيا والأديان، ولما أتم دروسه وأجاد هذه العلوم، وأصر أن يقوم برحلة يزور فيها البلاد البعيدة ويراها، أعدوا له طائرة خاصة لكنه اندهش وحاول أن يسرق السماء، وعندما هبط إلى الأرض تجول كأنه عَرّاف، ذهب إلى المسارح ودور السينما والمتاحف والمكتبات وعلب الليل، وشرب النبيذ، ورقص في الملاهي، وجلس مع فتاة تلبس بلوزة خفيفة بدون أكمام وشورتاً وتعلم منها مفردات الحب باللغات المختلفة، ونام في حديقة عامة، وأمام بعض الصحفيين استجمع شجاعته وشتم الحرب ومدح الإنسان، وأثناء عودته أحس أن السماء أصبحت أكثر قرباً، وأنه لابد سيسرقها ذات يوم، ذهبوا به إلى المنزل الكبير الذي يطل على الميدان، ويقيم فيه عدد من أقرباء توت، في الطابق الأول، مشى بين الأعمدة، وعلى إيقاع اللغة القديمة التي حَنّ إليها تحدّث إلى بعض المقيمين، في الطابق الثاني، اختار بهواً واسعًا وأمر اتباعه: جهزوا هذا المكان لي، كان يفكر كيف سيحكي لأحفاده الذين سيزورونه عن العالم القديم وعن العالم الجديد وعن المحبة، في اليوم التالي لم يزره أحفاده، زاره الغرباء فقط، وتوت لايريد أن يتكلم، مرّ أسبوع وهو صامت، بعدها سأل حراسه: لماذا لايزورني أحفادي، قال أحفادي: بعضهم سافر بحثا عن الرزق، بعضهم في الحوانيت والدكاكين ودواوين الحكومة، بعضهم في الشوارع والمقاهي والبيوت، بعضهم لا يحبك ولا يعترف بك ويحاول أن يقتلك، بعضهم لا يعرفك، بعضهم يتلصص عليك، بعضهم، بعضهم...

ولما سكت الحارس ، كان وجه توت يشحب، وفجأة تذكر أن الكآبة ستضربُه، وتدخله في الشيخوخة، ففرد ظهره وأخذ يتحدث إلى زواره الغرباء ويحكي لهم، كان يداعبهم ويقول: أنتم أيضاً أحفادي وفي كل ليلة وبعد أن ينام، كان يتقلب ويحلم حلمًا واحدًا، أن أحفاده سوف يزورونه غداً، وسوف يسلم عليهم واحدًا واحدًا، وسوف يعترف لهم أنه يريد أن يعمل العمل الوحيد الذي يحبه، يريد أن يكتب الأغاني، ويأمر الهواء أن يغنيها، ويأمره أن يسافر بها إلى أبعد مكان، وبالأمس كان آخر ما قاله توت لزواره: إنه في الليل سيذهب إلى الأسواق ويشترى ماندولين وأوتارًا جديدة لآلة الهارب الصغيرة التي يحتفظ بها والمائلة على شكل زاوية مزينة برأس أوزة وسوف يشترى طعاماً طازجًا للأوزة، وسوف يعلمها أن تنام عندما ينام، وتحلم عندما يحلم.

مرسا منصور

خمسة وسبعون عام على اكتشاف مقبرة

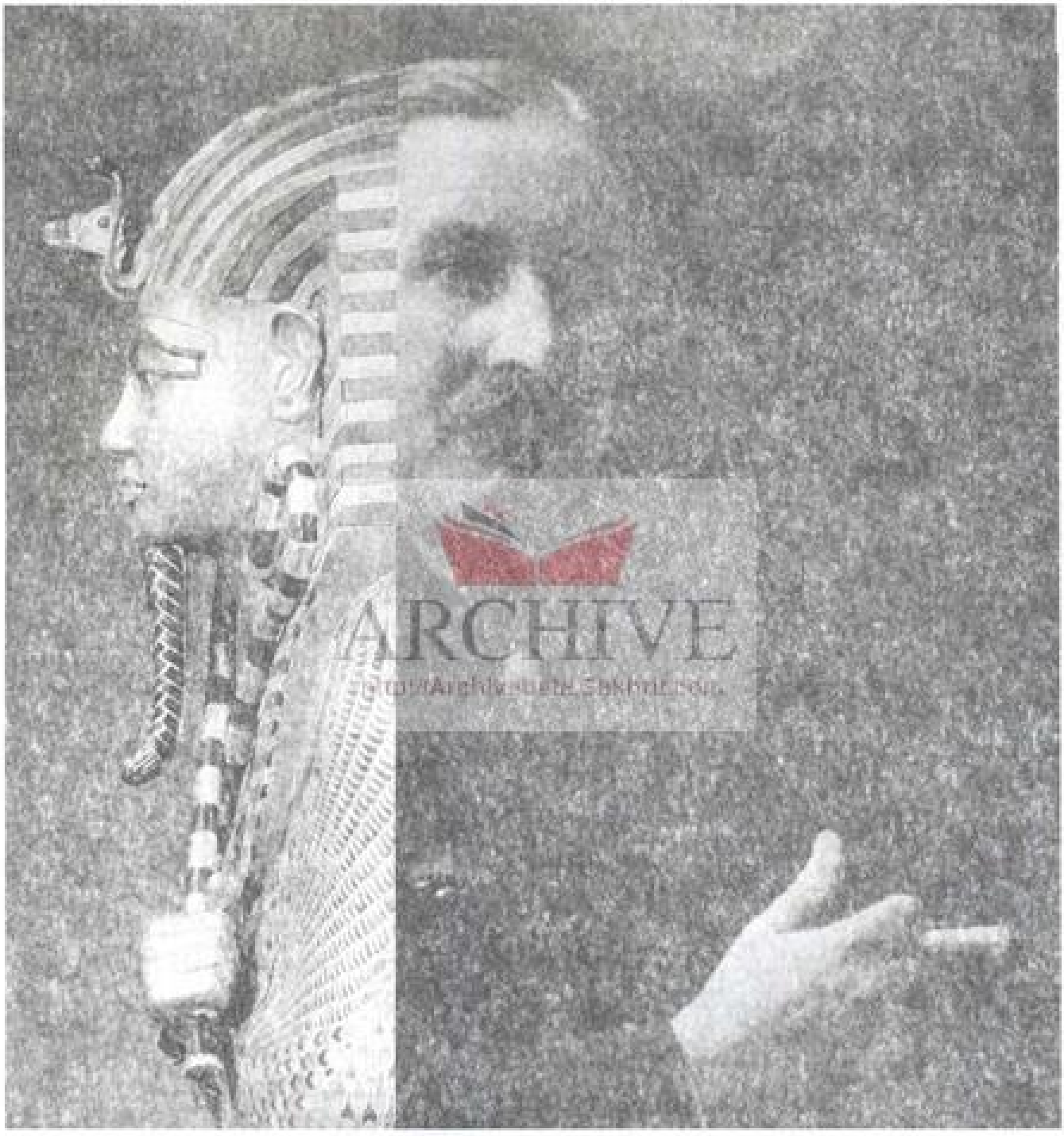
توت عنخ آمون؟

احتفلت مدينة الأقصر في الشهر الماضي بمرور خمسة وسبعين عاما على اكتشاف مقبرة توت عنخ امون. ومن الجدير بالذكر أنه قد تم الكشف عن العديد من مقابر الفراعنة خلال القرن الماضي، إلا أنه سيظل لاكتشاف مقبرة توت عنخ آمون وضع مميز في التاريخ المصري القديم. فهو يعد أول كشف كامل سمح لعلماء الآثار بالتعرف على محتويات المقبرة الملكية كما كانت يوم اغلقت ابواب المقبرة عند وفاة الملك الصغير وإعلان الكاهن الاكبر لآمون (أن الصقر قد طار إلى السماء).

فقد وصلت إلينا معظم المقابر الملكية، إن لم يكن جميعها، بعد أن امتدت إليها أيدى اللصوص فلم تبقِ لنا إلا الصور الجدارية والنقوش، لنتعرف منها على مفردات الحياة المصرية القديمة.

ويبدو أن الملك الصغير توت عنخ آمون مدين لحفيده رمسيس السادس ببقاء المقبرة سليمة حتى تصل إلينا، فقد بنى الأخير مقبرته إلى جوار مقبرة توت عنخ امون، وفى أثناء عملية البناء اقام عمال رمسيس السادس أكواخهم إلى جانب مدخل مقبرة توت عنخ امون، كما انهم قد اختاروا مكانا قريبا لهم لوضع الرديم المستخرج من عملية الحفر، فلم يكن إلا بالقرب من مدخل مقبرة توت عنخ آمون، حيث غطاها تماما بمرور الزمن، مما سمح للمقبرة بالتوارى بعيدا عن عيون الزمن مدة تزيد على أربعة الاف عام فى منطقة وادى الملوك، وهو المكان الذى اختاره فراعنة الدولة الحديثة ليكون المقر الأبدى لهم، فنحتوا فيه قبورهم، وهو يقع إلى الغرب من طيبة عاصمة مصر فى الدولة الحديثة (١٥٦٧: ١٠٨٥ق م) وهى مدينة الأقصر حاليا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



لورد كارنوفون توت عنخ آمون

ومن الجدير بالذكر أنه قد شاع في تلك الفترة بين علماء الآثار، أن هذا الوادى قد لفظ كل ماعنده وأن جميع المقابر الملكية قد أزيح الستار عنها، إلا أن للأحلام قوة قد تهزم بها الواقع في كثير من الأحيان، وهذا هو ماأعتقده هوارد كارتر، ذلك الرسام الإنجليزى الذى ارتبط اسمه في التاريخ بكشف مقبرة توت عنخ آمون، وقد عمل كارتر في رسم الآثار وتوثيقها وصاحب العديد من البعثات الأثرية.

وفي أثناء تلك الفترة صار حلمه باكتشاف مقبرة لأحد الفراعنة ينسج خيوطه وأدرك كارتر أن هذا العمل لايمكن القيام به بدون رأسمال كبير يعتمد عليه، مما جعله يفكر في شريك له يقتسم معه هذا الحلم، وقد كان اللورد كارنرفون وهو ثرى إنجليزى، كان يزور مصر في تلك الفترة، هو ذلك الشريك. حيث تعرف عليه كارتر سنة ١٩٠٧ وجعل يقنعه بأهمية هذا العمل وبالشهرة الواسعة التي قد تضاف إلى غناه، هذا بخلاف عظمة اللحظة التي تُزال فيها آثار الزمن ويُبعث الماضي حيا ملموسا.

وفي سنة ١٩١٧ استطاع كارنرفون أن يحصل من مصلحة الآثار المصرية على ترخيص بالحفر، واستمر التنقيب مدة خمس سنوات متتالية، حتى أنه لم يتبق في منطقة الوادى إلا جزء صغير بالقرب من مقبرة رمسيس السادس لم تمسه معاول وفئوس عمال الحفر، ونترك الحديث هنا لكارتر ليحدثنا عن لحظة الكشف التاريخية: (لقد كان هو الموسم الأخير لنا في هذا الوادى بعد تنقيب استمر ستة مواسم كاملة ولقد وقف الحفر عند الركن الشمالي الشرقي من مقبرة رمسيس السادس وقد بدأت الحفر متجها إلى الجنوب، حيث كان يوجد عدد من الأكواخ البسيطة التي كانت مخصصة لعمال الحفر كمساكن عندما كانوا يعملون في مقبرة رمسيس السادس، وقد عثر أحد العمال على درجة سلم منقورة تحت أحد هذه الأكواخ، وبعد فترة بسيطة من العمل وصلنا إلى مدخل منحوت في الصخر بعد ثلاثة عشر قدماً أسفل مدخل مقبرة رمسيس السادس، وكان ذلك في ٤ نوفمبر ١٩٢٢ واستمر العمل في الحفر لنزيل الأتربة عن خمس عشرة درجة سلم أخرى، تشكل سلماً عرضه ١٫٦ متر وطوله أربعة أمتار يؤدى إلى محل آخر مسدود بحجارة مطلية بالملاط عليها أختام توت عنخ آمون، وقد تبين أن المقبرة قد فتحت في الأزمنة القديمة، فثمة آثار لفتحتين متعاقبتين أعيد طلاؤهما بالملاط.

وفي ٢٩ نوفمبر سنة ١٩٢٢ جرى رسميا افتتاح الغرفة الأمامية التي كانت مكدسة بالأثاث الجنازى الرائع لتوت عنخ آمون، وإذا بهذا الملك الصغير يصبح نجما عالميا ذائع الصيت. وقد انتهت الأعمال في تفريغ محتويات المقبرة، وتركيب الأثاث الجنازى الذى ليس له مثيل في مدة ست سنوات، بيد أنه انصرفت عشر سنوات أخرى حتى أكمل كارتر دراسة كل القطع الأثرية، وأخرج هذا الجهد العظيم في ثلاثة مجلدات بعنوان (مقبرة توت عنخ آمون) ١٩٢٧: ١٩٣٣م.

وقد اتخذت مصلحة الآثار قرارا منصفا بحفظ كل القطع الأثرية في مصر مقابل تعويض أرملة اللورد كارنرفون بكل النفقات منذ بداية العمل في وادى الملوك، وعدد القطع المكتشفة في المقبرة أكثر من ٣٥٠٠ قطعة، قد احتل منها الدور العلوى في المتحف المصرى حوالى

١٧٠٠ قطعة والباقى فى مخازن هيئة الآثار المصرية فى مدينة الأقصر وفى المتحف المصرى.

ومن طرائف قصة هذا الكشف أنه بعد أشهر أصيب اللورد كارنرفون بعلة عارضة مميتة، ثم دارت الدائرة على جورج بنيديت كبير امناء قسم الآثار المصرية بمتحف اللوفر، الذى هوى على إثر احتقان أصيب به من الحرارة الخانقة بوادى الملوك عند خروجه من المقبرة، ولحق بهما أحد معاونى البعثة أرثرميس؛ مما اثار حفيظة الجماهير التى تهيم بكل ماهو غريب، فصار الخيال ينسج قوى خفية ناقمة على ماحدث، وشاع ماهو معروف (بلعنة الفراعنة) التى تتوعد كل من يحاول الاقتراب من ممتلكات هؤلاء الملوك العظام، إلا أنه أيضا يجب الإيضاح أن باقى أفراد البعثة المشتركة فى الحفر قد عاشوا حياتهم متمتعين بصحة جيدة، حتى أن هوارد كارتر نفسه توفى سنة ١٩٣٩ فى ظروف عادية أى بعد اكتشاف المقبرة بسبعة عشر عاما.

والسؤال الآن: من هو توت عنخ آمون، وماهو دوره فى حكم مصر؟

الإجابة عن هذا السؤال تعد من غرائب هذا الكشف الهام، فالمقبرة الملكية الوحيدة التى عثر عليها كاملة، وتعد الآثار التى وجدت فيها أهم مجموعة اثرية على مستوى العالم الحديث، ماهى إلا المجموعة التى تخص اصغر فراعنة مصر واقلهم اهمية نظرا لقصر مدة حكمه.

فقد جلس توت عنخ آمون على العرش حوالى ١٣٤٧ق.م وكان اسمه وقتها توت عنخ آتون نسبة إلى الإله الذى دعا إليه إخناتون، ومن المحتمل أن يكون توت عنخ آمون أخا غير شقيق لإخناتون أو ابنا له من زوجة غير رسمية، وتعد فترة توت عنخ آمون هى المرحلة الخاتمة لمرحلة العمارنة، والانقلاب الدينى الذى قام به إخناتون من قبل، فقد ظل توت عنخ آمون فى العاصمة (أخت آمون) فى تل العمارنة ثلاث سنوات، وغادر العاصمة الآتونية وعمره ثلاث عشرة سنة، وربما عاد إلى طيبة وغير اسمه من توت عنخ آتون إلى توت عنخ آمون، ليعلن انتماءه إلى ملك الآلهة آمون رب طيبة، وقد توفى وعمره ١٩ سنة! والسؤال الذى فجره هذا الكشف فى أذهان علماء الآثار هو: إذا كان هذا الملك الصغير قد امتلك كل هذه الكنوز فى مقبرته، فماذا لو كان قد عثر على مقابر ملوك شاعت سيرتهم فى أنحاء العالم القديم والحديث، مثل رمسيس الثانى، فى حالة سليمة؟!

المراجع :

سيد توفيق: تاريخ العمارة فى مصر القديمة، دار النهضة العربية سنة ١٩٩٠، ص ٢٨٢: ٢٨٧ .

كريستيان ديروشنوبلكور: توت عنخ آمون: حياة فرعون ومماته، ترجمة أحمد رضا ومحمود خليل ص٥ : ٢٠ .

Carter. H, The Tomb of Tut Ankh Amen, 3 Vol., London 1923.

Saleh. M., The Egyption Museum. Cairo, 1987.

ARCHIVE

مراد وهبة

الفلسفة والعلم والدين

تاريخيًا، ثمة توتر بين الفلسفة والعلم والدين بسبب تباين الرؤى الكونية. وقد بدأ هذا التوتر مع بزوغ الفلسفة اليونانية القديمة. فالطبيعيون الأوائل ارتأوا أن لاشيء مجاوز للطبيعة. وبالتالي حذفوا مافوق مجاوز فأطلقوا عليهم لفظ «هيلوزويستين» أي أولئك الذين يعتقدون أن المادة حية. فعند طاليس الماء أصل الأشياء. فالأرض قرص مسطح عائم فوق الماء، والشمس والقمر والنجوم ماهي إلابخار في حالة من التوهج.

ثم جاء أنكسمندريس واعترض على أن الماء أصل الأشياء وتساءل: لماذا لاتكون اليابسة أو الضباب أو النار مادامت كلها تتحول الواحدة منها إلى الأخرى. فالأفضل أن نقول بأن هذه الأصول الأربعة ما هي إلا أشكال لمادة مشتركة غير محددة وغير محسوسة أطلق عليها لفظ «أبيرون» apeiron. وكانت لديه جذور نظرية التطور لداروين، إذ ظن أن الحيوانات الأولى خلقت في الماء، وكانت محوطة عندئذ بنوع من القشور. ووجدت هذه الحيوانات لها مسكنًا جديدًا على الأرض اليابسة فنزعت عنها أصدافها ولاءمت بين نفسها وبين الأحوال الجديدة.

أما أنكسمانس فقال إن كل شيء هو ضباب إلا أنه يزداد صلابة وثقلاً كلما تزايد في فراغ معين وذلك من ملاحظة تبخر السوائل وتكاثفها. ولهذا فإن فكرته المحورية هي التخلخل والتكاثف. فالضباب المخلخل هو النار، والضباب المتكاثف يصبح ماء ثم أرضًا يابسة. والتخلخل يكون مصحوبًا بالحرارة والتكاثف بالبرودة.

ومن بعده جاء هرقليطس، «رأى في النار المبدأ الأول الذي عنه تصدر الأشياء، ولكنها ليست النار التي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ندركها بالحواس بل نار إلهية اثيرية، وهي نسمة حية عاقلة ازلية ابدية تملأ العالم، يعتريها وهن فتصير ناراً محسوسة، ويتكاثف بعض النار فيصير بحراً، ويتكاثف بعض البحر فيصير ارضاً، وترتفع من الأرض والبحر ابخرة رطبة تتراكم سحباً فتلتهب وتقدح منها البروق.

اما انبادوقليس فالمبدأ الأول، عنده، أصول أربعة: الماء والهواء والنار والتراب، وهي على السواء لاتتكون ولا تفسد، ولكل كيفية خاصة: الحار للنار والبارد للهواء والرطب للماء واليابس للتراب.

وجاء انكساغوراس الذي تلقى العلم في مدرسة انكسمانس، وكان اكثر جسارة إذ اسس الفلسفة فاتهم بالإلحاد (٤٣٢ق. م) لأنه قال بأن الشمس والكواكب من طبيعة الأجسام الأرضية فانكر الاثينيون هذا القول لأنهم كانوا يعتقدون أن ما هو سماوي فهو إلهي، وكان عقابه النفي إلى مدينة لامبساكوس وهي مدينة تقع على الشاطئ الجنوبي للدردنيل. واعتقد انه أول إنسان يُلقب بـ «الكافر» في تاريخ الحضارة الإنسانية. وارتبط الكفر بالجسارة في إعمال العقل واستناداً إلى هذه الرابطة اتهم بروتاغوراس بالكفر (٤١١ ق. م) لأنه قال بأن «الإنسان مقياس الأشياء» فامر الذين اشتروا كتبه بجلبها إلى السوق لكي تحرق. وقد قيل إنه اقصي عن اثينا. ولكن قيل ايضا إنه حكم عليه بالموت ولكنه تمكن من الهرب.

وفي عام (٣٩٩ ق.م) وُجهت إلى سقراط ثلاثة اتهامات: إنكار الهة اثينا، والقول بالهة جدد، وإفساد الشباب وذلك بتنفيرهم من الديانة الموروثة. وابى سقراط أن يستعطف المحلفين في المحكمة بل قال لهم إنه أراد تنوير مواطنيه وهدايتهم بتعاليمه ونصائحه، ولايبغي من ذلك عرضاً من اعراض الدنيا. ومع ذلك حكم المحلفون عليه بالإعدام وذلك بتجرع السُم. وقد كان.

ومغزى هذا الإعدام أن الفلسفة عاجزة عن قبول المعتقدات الشعبية. وقد بدا هذا العجز واضحاً في فلسفة كل من افلاطون وارسطو. فافلاطون رفض النسق اللاهوتي السائد وذلك من خلال نقده للشعراء من امثال هوميروس وهزيود بسبب ما يقصونه عن الالهة من اخبار الخصومات وقبيح الأفعال، وعن اكاذيبهم، وتغير اشكالهم او تنكرهم. فافلاطون يرى أن الله ليس ساحراً، ثم هو لايكذب، والهدايا المعطاة من البشر إلى الإله لايمكن أن تغير رأيه او تبعده عن أهدافه. إن الله بسيط تماما وصادق في اقواله وفي افعاله (١).

وفي محاورة تيتانوسي يقول افلاطون وإذا كانت الروح تريد أن تكون إلهية فعليها التشبه بالله. والله هنا هو النظام المعقول والخير (٢). ومع ذلك فإن افلاطون يرى أن المعرفة الخاصة بالله لاتنال إلا لخاصة الخاصة. ومعنى ذلك أن المناخ الثقافي لم يكن يسمح بتطهير الديانة الشعبية من التصورات الحسية خشية اتهام صاحبها بالإلحاد.

اما ارسطو فقد حاول مسايرة الدين الشعبي فوقع في تناقض: فقد قال بأن هناك إلى جانب المحرك الأول الواحد عقولاً محركة ازلية ابدية تحرك الأفلاك. فإذا كان عدد الأفلاك يتراوح بين ٤٧، ٥٥ فمن اللازم وجود ما يساويها من الالهة. وأظن أن ارسطو قد انتهى إلى هذا القول حتى لايكون مصيره مثل مصير سقراط.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفي العصر الوسيط ازداد التوتر بين الفلسفة والدين مع بزوغ المسيحية والإسلام.

ففي بداية العصر الوسيط وضع أوغسطين حدوداً للعقل حتى ينتفي التناقض بين الحقيقة الفلسفية والحقيقة اللاهوتية فارتأى أن الإيمان لاينفر من العقل لأن الإيمان ليس له من وجود إلا في العقل، وكل ما على العقل أن يقوم به هو أن ؟؟ يقنع بضرورة الإيمان دون أن يفحص مضمون الإيمان بحيث نقول «تعقل كي تؤمن». وبعد ذلك تكون مهمة العقل تفهم العقائد الدينية بحيث نقول «امن كي تتعقل». وينطبق هذا القول على مضمون الإيمان كله بما فيه وجود الله. وهكذا يجمع أوغسطين بين العقل والإيمان في وحدة على الرغم من تمايزهما. وكما فعل بالعقل والإيمان فعل بالمدينتين الأرضية والسماوية. فالأولى خاضعة للثانية على الرغم من تباينهما. ومع ذلك فإن الأمور لم تستقم على نحو ما ارتأى أوغسطين. فقد نشبت حروب عنيفة في القرن العاشر عندما غزا النورمانديون فرنسا وخربوا الأديرة والمدارس. واستمر الاضطراب إلى منتصف القرن الحادي عشر. وفي القرن الثالث عشر ظهر أرسطو كبديل لأوغسطين عندما صدرت ترجمات لأرسطو ولشراحه الإسلاميين. وحدث صراع حول نظريات أرسطو أدى إلى صدور قرار من السلطة الكنسية في عام ١٢١٠بتحريم «كتب أرسطو وشروحها في الفلسفة الطبيعية». وعلى الرغم من هذا التحريم فإن هذه الكتب حلت محل كتب أوغسطين في فرنسا وانجلترا وألمانيا. ثم ذاعت نظريات ابن رشد الملقب بـ «شارح أرسطو» وتأسست أرسطية رشدية بفضل سيجر دي برابان الذي كان يرى في فلسفة أرسطو كما شرحها ابن رشد المثل الأعلى للعقل الإنساني حيث لم تعد المعجزة من اختصاص الفلسفة لأن اختصاصها محصور في الطبيعيات وفي سنة ١٢٧٧ انكر اسقف باريس القضايا الرشدية فمضى سيجر دي برابان في تعليمها في كليته حتى أصدر الأسقف حظراً عليها فكف عن التعليم، ولكن رئيس محكمة التفتيش أعلنه بالمثول أمامه وحكم عليه بالسجن.

وفي مواجهة الأرسطية الرشدية أو بالأدق الرشدية اللاتينية ظهر فيلسوفان مسيحيان هما ألبرت الأكبر وتوما الأكويني. الف الأول رسالة «في وحدة العقل رداً على ابن رشد» وذلك بإشارة البابا عام ١٢٥٦، ولكنه لم يكن له تأثير واضح لأنه كان متأثراً بفلسفة أوغسطين فتولى الثاني مهمة الرد على الأرسطية الرشدية التي ذاعت في كلية الفنون بباريس، وعلى الأوغسطينية التي هيمنت على أساتذة اللاهوت المسيحي، فحرر رسالة «في وحدة العقل رداً على الرشديين»، و«المجموعة اللاهوتية» المكونة من ثمانية وثلاثين مقالة يلحق فيها العقل بالإيمان، والفلسفة باللاهوت والدولة بالكنيسة.

أما في العالم الإسلامي فقد نشأ علم الكلام مدافعاً عن الإسلام في مواجهة العقائد الأخرى، ورافضاً للفلسفة اليونانية فقد دافعت المعتزلة عن التوحيد فاشتبكت مع كل الملل والنحل من حولها وعلى الأخص اليهودية والمسيحية. والجاحظ في رسالته الوجيزة المسماة «المختار في الرد على النصارى» يقول : «إن الغرض منها كسر النصرانية بالحجة والبرهان» «دينهم - يرحمك الله - يضاهي الزندقة ويناسب في بعض وجوهه

قول الدهرية وهم من أسباب كل حيرة وشبهة. الدليل على ذلك انّا لم نر أهل ملة قط أكثر زندقة من النصارى»[٣]

ولم تتجه المعتزلة إلى أرسطو لقوله بقدم العالم لأن من شأن هذا القول أن يفضي إلى أن الله غير خالق. رفضت المنطق الأرسطي وقد أورد ابن تيميه في كتابه «نصيحة أهل الإيمان في الرد على منطق اليونان»[٤] النصوص المتعددة التي هاجمت فيها المعتزلة منطق اليونان. ثم نقد منطق أرسطو كما نقد فلاسفة المسلمين كالفارابي وابن سينا وابن رشد بسبب تشيعهم لهذا المنطق ونقد ابن تيمية يدور على فساد التعريف بالحد الذي يحصل بالذاتيات المشتركة والمميزة اي بالجنس والفصل. وحيث أن هذا الحصول متعذر ومتعسر فالحصول على الحقيقة يصبح أمرًا محالاً. أما وقد أمكن الوصول إلى الحقيقة فالاستغناء عن هذا التعريف يصبح أمرًا مطلوبًا ولازمًا. ثم إن هذا التعريف يفرق بين الماهية ووجودها. وهذه التفرقة تعني تصور الشيء قبل وجوده، وتعني تصور الماهيات أمورًا ثابتة في الخارج مع أنها في الذهن، وبالتالي فهي أزلية. وقد أفضى هذا التصور إلى افتراض الهيولى التي هي أساس القول بقدم العالم. وفي رأي ابن تيمية أن هذا الأساس فاسد لأنه شرك بالله . ومن ثم يواصل ابن تيمية اضطهاد الفلسفة وبيان تهافتها مثلما فعل الغزالي في كتابه «تهافت الفلاسفة»وإن تباينا في الوسيلة.ذلك أن الغزالي لم يرفض منطق أرسطو كما رفضه ابن تيمية، إذ اتخذه وسيلة للتدليل على تهافت فلاسفة المسلمين ومع ذلك فإنه لم يقبل لفظ «المنطق» بل كان يؤثر عليه لفظ «معيار العلم» أو «القسطاس المستقيم».

وقد اشتد التوتر بين علماء الكلام وفلسفة أرسطو فيما يختص بمبدأ العلية. وسبب هذا التوتر مردود إلى أن هذا المبدأ، في رأيهم، مناقض لعقيدة التوحيد حيث العلة الوحيدة هي الله، أو على حد قول ابن رشد عن المتكلمين إنهم «هربوا من القول بالأسباب لئلا يدخل عليهم القول بأن هاهنا أسبابًا فاعلة»، ثم يستطرد قائلاً والعقل ليس هو أكثر من إدراكه الموجودات بأسبابها فمَنْ رفع الأسباب فقد رفع العقل... هذا من جهة العقل أما من جهة الأشياء فإن مَنْ ينكر سببية المحسوسات بنفسه ينفي الأسباب الطبيعية ويرفع عن الأشياء صفاتها وذواتها. فإنه من المعروف بنفسه أن للأشياء ذوات وصفات هي التي اقتضت الأفعال الخاصة بموجود موجود. وهي التي قبلها اختلفت ذوات الأشياء وأسماؤها وحدودها». وهروب المتكلمين من القول بالأسباب هو الذي أفضى بهم إلى تفريغ مبدأ العلية مما ينطوي عليه من علاقة ضرورية عقلية، وإلى تصور هذه العلاقة على أنها تعاقب حادثتين إحداهما بعد الأخرى فاصطلح على تسمية إحداهما علة والأخرى معلولة بدون وجود أية رابطة ضرورية بين الحادثتين. يقول الغزالي: «الاقتران بين ما يعتقد في العادة سببًا وما يعتقد مسببًا ليس ضروريًا عندنا، بل كل شيئين ليس هذا ولا ذاك هذا، ولا إثبات أحدهما متضمن لإثبات الآخر، ولانفيه متضمن لنفي الآخر فليس من ضرورة وجود أحدهما وجود الآخر ولا من ضرورة عدم أحدهما عدم الآخر مثل الري والشرب، والشبع والأكل، والاحتراق ولقاء النار، والنور وطلوع الشمس، والموت وحز الرقبة، والشفاء وشرب الدواء ، وإسهال البطن واستعمال المسهل»[٤].

أما ابن رشد فقد حاول أن يزيل التوتر بين الفلسفة والدين، وذلك لأنه كان يعتبر أرسطو أسمى صورة تمثل فيها العقل الإنساني حتى إنه كان يسميه الفيلسوف الإلهي، وكان يعتبر الشرع متسقًا مع منطق هذا الفيلسوف . يقول ابن رشد: «إذا تقرر أن الشرع قد أوجب النظر بالفعل في الموجودات واعتبارها الشرع وكان الاعتبار ليس شيئًا أكثر من استنباط المجهول من المعلوم واستخراجه منه، وهذا هو القياس أو بالقياس فواجب أن نجعل نظرنا في الموجودات بالقياس العقلي. وبيّن أن هذا النحو من النظر الذي دعا إليه الشرع وحثّ عليه هو أتم أنواع النظر بأتم أنواع القياس وهو المسمى برهانًا» ثم يستطرد قائلا:» وإذا كانت هذه الشرائع حقًا وداعية إلى النظر المؤدي إلى معرفة الحق فإننا معشر المسلمين نعلم على القطع أنه لايؤدي النظر البرهاني إلى مخالفة ماورد به الشرع، فإن الحق لايضاد الحق بل يوافقه ويشهد له. وإذا كان هذا هكذا فإن أدى النظر البرهاني إلى نحو ما من المعرفة بموجود ما فلا يخلو ذلك الموجود أن يكون قد سكت عنه في الشرع أو نطق به فإن كان مما سكت عنه فلا تعارض هناك.. وإن كانت الشريعة نطقت به فلا يخلو ظاهر النطق أن يكون موافقًا لما أدى إليه البرهان فيه أو مخالفًا. فإن كان موافقًا فلا قول هناك، وإن كان مخالفًا طلب هناك تأويله. ومعنى التأويل هو إخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية»[٥]. بيد أن ابن رشد يقصر التأويل على الراسخين في العلم ويحجبه عن العامة، ويشترط عدم تكفير المؤول لأنه «لايُقطع بكفر مَنْ يخرق الإجماع في التأويل»[٦]. ومع ذلك اتهم بأنه مرق عن الدين ومن ثم يستوجب لعنة الضالين، وسماه الخليفة المنصور «معطلاً وملحدًا» في المنشور الرسمي الذي كتبه كاتبه ابن عباس ونشره في الاندلس والمغرب للتحذير من فلسفة ابن رشد. وكلمة المعطل والملحد معناها الكافر. وقد ورد هذا المعنى في القصائد التي نظمها شعراء الأندلس. ومن ثم أصدر الخليفة المنصور قرارًا بنفي ابن رشد إلى قريته اليُسانه وحرق مؤلفاته.

ثم جاء ابن تيمية وقضى على استخدام مفهوم التأويل يقول: «عدلت عن لفظ التأويل إلى لفظ التحريف لأن التحريف اسم جاء القرآن بذمه، فالتأويل لفظ له عدة معان... فإن معنى لفظ التأويل في كتاب الله غير معنى لفظ التأويل في اصطلاح المتأخرين من أهل الأصول والفقه، وغير معنى لفظ التأويل في اصطلاح كثير من أهل التفسير والسلف..»[٧]. ولهذا يقول ابن تيمية عن التأويل إنه «تحريف الكلم عن مواضعه كما ذمه الله تعالى في كتابه وهو إزالة اللفظ عما دلّ عليه من المعنى». وهو يعني بالتحريف تجريح السلف، أي تجريح الإجماع. يقول «أما الاعتقاد فلا يؤخذ مني، ولا عمن هو أكبر مني بل يؤخذ عن الله ورسوله وما أجمع عليه سلف الأمة»[٨]. وبعد هذا القول لم يكن في الإمكان التفلسف إسلاميًا، إذ لاتفلسف من غير تأويل. والمفارقة هنا أن مفهوم التأويل على نحو ما هو وارد لدى ابن رشد انتقل إلى أوروبا مع انتقال ابن رشد إليها فلسفيًا. فقد اتخذ لوثر من التأويل وسيلة لتحرير العقل حيث دعا إلى الفحص الحر للإنجيل، أي إلى إعمال العقل في النص الديني من غير معونة من أية سلطة دينية. يقول: «يرغب الرومانيون في أن يكونوا هم وحدهم المتحكمين في الكتاب المقدس مع أنهم لم يتعلموا شيئًا من الإنجيل في

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حياتهم العامرة. وهم يفترضون أنهم هم وحدهم أصحاب السلطان ويتلاعبون أمامنا بالألفاظ في غير ما خجل أو وجل وفي محاولة لإقناعنا بأن البابا معصوم من الخطأ في أمور الإيمان... وإذا كان ما يدعونه حقًا فما الحاجة إلى الكتاب المقدس؟ وما نفعه؟ ولهذا فإن دعواهم بأن البابا وحده هو الذي يؤول الإنجيل خرافة مثيرة للغضب»(٩).

وكما تحرر الإيمان من السلطة الدينية تحرر العلم أيضا ففي عام ١٥٤٣ أصدر كوبرنيكونس كتابه «دوران الأجرام السماوية» مع أنه كان قد فرغ من تأليفه عام ١٥٣٠ فلماذا التأخير؟

كانت السلطة الدينية تعتقد أن الأرض مركز الكون، وأنها ثابتة لاتتحرك. وكان هذا الاعتقاد مردودًا إلى أرسطو وبطلميوس فقد تصور أرسطو النظام الكوني على أساس أن الأرض هي أثقل العناصر الأربعة وموطنها القاع. وحيث أنها في القاع فليس ثمة مبرر لتحركها حركة دورانية أو أية حركة أخرى، بينما النجوم والكواكب لم تستقر مكانًا، إذ هي دائمًا في حركات سنوية حول الأرض الساكنة. أما بطلميوس فقد افترض أن لكل كوكب مدارًا دائريًا يقال له «فلك الكوكب الدائر»، ولم يكن الكوكب يتحرك في هذا الفلك، بل على محيط دائرة أصغر يقال لها «فلك التدوير» مركزها يتحرك على الفلك الدائر، وبذلك تتركب حركة الكوكب الفعلية من حركتين دائريتين منتظمتين، حركة الفلك الدائر وحركة الكوكب بالنسبة إليه. فكوكب المريخ مثلا يدور في محيط دائرة مركزها أ. وهذه النقطة تدور على محيط دائرة مركزها بعيد عن الأرض. ومدة الدورة في كل من الدائرتين مختلفة بالنسبة لكل كوكب. فعطارد والزهرة مدة الدورة للنقطة المركزية أ حول الأرض هي سنة، أما بالنسبة للمريخ فمقدارها ٦٨٧ يومًا وللمشترى ١٢ سنة. وخلاصة النظرية أن الأرض هي مركز الكون ثم يليها فلك القمر فعطارد فالزهرة فالشمس فالمريخ فالمشترى فزحل. وكل هذه الأفلاك تدور حول الأرض دورانًا منتظما جعل الأرض ساكنة.

ثم صدر كتاب بعنوان «الجهل العلمي» لنقولا دي كوسا برهن فيه على أن الأرض لها حركة دورانية ثم افترض في مستوى خط الاستواء وجود قطبين تدور حولهما الأرض مرة كل أربع وعشرين ساعة. الأمر الذي أثار الشك في نظرية بطلميوس، ومهد الطريق لكوبرنيكوس في الإقدام على خطوة أكثر جرأة وهي أن الأرض لم تعد هي المركز ولم تعد ثابتة. وأظن أن نظرية من هذا القبيل لابد وأن تحدث رد فعل مضاداً وعنيفًا. ولا أدل على ذلك من أن كوبرنيكوس قال في مقدمته لكتابه «في حركة الأفلاك السماوية» والمرفوعة إلى البابا بولس الثالث «إذا وُجد أناس أخذوا على عاتقهم، رغم جهلهم بالرياضيات، أن يحكموا على هذه الآراء وفقًا لآية من الكتاب المقدس شوهوا صفوها حتى يوافق هواهم فإنني لا أقيم وزنًا بل أحتقر حكمهم الأحمق... وإنني لأرفع بحثي في هذا الموضوع إلى قداستكم ثم إلى أعلام الرياضيين ليحكموا فيه»(١٠). ومع ذلك فعندما انحاز برونو إلى نظرية كوبرنيكوس اتهم بالهرطقة وحكم عليه بالسجن ثم بالموت حرقًا وعندما أثارها جليليو في كتابه المعنون «محاورة حول نظامين أساسيين للعالم»(١١) صودر الكتاب وحوكم

جليليو أمام محكمة التفتيش وصدر عليه الحكم بالسجن وكان ديكارت منشغلا في ذلك الوقت بتحرير كتاب بعنوان «العالم» يؤيد فيه قول جليليو بدوران الأرض. وعندما علم بمحاكمة جليليو وإدانته طوى الكتاب الذي لم تنشر منه إلا أجزاء بعد وفاته بسبع وعشرين سنة.

وفي القرن الثامن عشر ومع بزوغ عصر التنوير بدأت مطاردة الفلاسفة واضطهادهم فقد نشر ديدرو «خواطر فلسفية» فيها آراء معارضة للدين فحبس ستة أشهر . واشترك دالامبير مع ديدرو في إصدار موسوعه على غرار «موسوعة في الفنون والعلوم» التي ظهرت في انجلترا. وقدّم دالامبير للمجلد الأول بمقدمة في أصول العلوم وتصنيفها، وعدم فائدة المذاهب الميتافزيقية والدينية، فكان هذا المجلد مثار جدل عنيف من قبل المتدينين فأثر دالامبير الهدوء وترك شريكه ديدرو. وألف كانط كتابا بعنوان «الدين في حدود العقل الخالص» يؤول فيه الدين تأويلا رمزيا. فلما صدر الكتاب بعث الملك برسالة إلى كانط يعرب فيها عن عدم رضاه لتشويه المسيحية وينبهه إلى ضرورة الامتناع عن نشر مثل هذه الأضاليل وتعهد كانط بعدم الكتابة في الدين بصفته «تابعًا جد أمين لجلالة الملك».

وفي الربع الأخير من هذا القرن نشأت الأصوليات الدينية. ولفظ الأصولية مشتق لغويًا من لفظ «أصول»، وهذا اللفظ ترجمة للفظ الإنجليزي Fundamentalism وأغلب الظن أن الذي صك هذا المصطلح هو رئيس تحرير مجلة نيويورك وتشمان في افتتاحية عدد يوليو ١٩٢٠ حيث عرف الأصوليين بأنهم أولئك الذين يناضلون بإخلاص من أجل الأصول. وأغلب الظن كذلك أن التي مهدت لصك هذا المصطلح سلسلة كتيبات صدرت بين عامي ١٩٠٩ ـ ١٩١٥ بعنوان The Fundamentals بلغ عددها اثني عشر كتيبًا وبلغ توزيعها بالمجان ثلاثة ملايين نسخة. ويمكن تصنيف الأفكار الواردة في هذه الكتيبات على النحو الآتي:

ـ مهاجمة التيار الذي ينقد الكتاب المقدس، وهو تيار يقرر أن هذا الكتاب تسجيل لتطور ديني.

ـ نقد النظريات العلمية وعلى الأخص نظرية داروين التي تنقد قصة الخلق كما وردت في سفر التكوين

ـ رفض أي تأويل للنص الديني، أي رفض إعمال العقل وهذه هي السمات المشتركة بين الأصوليات مهما تكن سمتها الدينية يهودية أو مسيحية أو إسلامية أو بوذية أو كنفوشية أو أية ملة أخرى غير هذه الملل. وقد تبنت الأكاديمية الأمريكية للآداب والعلوم دراسة هذه الأصوليات بتمويل من مؤسسة جون وكاثرين مكارثر تحت عنوان «المشروع الأصولي» ولمدة خمس سنوات ابتداء من عام ١٩٨٨. وقد صدرت عن هذا المشروع خمسة أجزاء تناولت الجماعات الأصولية الإسلامية في الشرق الأوسط وشمال أفريقيا وجنوب آسيا. كما تناولت الأصولية المسيحية في الشرق الأوسط وأوروبا وأمريكا اللاتينية، والأصولية اليهودية في الشرق الأوسط، والأصولية البوذية في سري لانكا وبورما وتايلاند، والأصوليتين الهندوسية والمسيحية في القارة الهندية. تناولت الأجزاء الخمسة كل هذه الأصوليات في ضوء رؤاها الكونية، وفهمها الخاص للعلم، وأحكامها التي تصدرها على التطبيقات التكنولوجية، ورأيها في الأسرة

وفى القانون والدستور ، وفى مدى تأثير الأصولية على الاقتصاد. وتشير إلى رفض الأصوليات للقسمة الثنائية بين الحياة الخاصة والحياة العامة، إذ هما لابد أن يخضعا للتحكم. هذا بالاضافة إلى ضرورة تطبيق الشريعة، أى القانون الالهى(١٢)

وخلاصة القول فى هذه الأجزاء الخمسة أن بزوغ هذه الأصوليات ليست مجرد رد فعل ضد الرؤى الكونية الجديدة التى تهدد تراثها «المقدس» بل هى تهدف إلى تشكيل العالم استنادًا إلى مقولات ثلاث: العنف والإرهاب والثورة، وإلى السيطرة على التعليم والإعلام وتأسيس مدارس ومعاهد أصولية.

وتأسيسًا على ذلك كله يمكن القول بأن الأصولية، أيًا كانت سمتها الدينية تمزج المطلق بالنسبى ، والحقيقة الأبدية بالحقيقة العابرة، وبذلك تدافع عن حقيقة لاهوتية ماضوية وكأنها رسالة أبدية موجهة ضد حقيقة لاهوتية راهنة فتعجز عن التعامل مع الوضع القائم. وفى هذا السياق تصبح الأصولية ممهدة لما أسميه «صراع المطلقات». وصراع المطلقات لاتستقيم معه الدعوة إلى سلام العالم. فسلام العالم ليس ممكنًا إلا بسلب الدوجما dogma من الدين والدوجما لفظ يونانى النشأة. والفعل منه dokeo يعنى «يفكر». والاسم منه يعنى الرأى، والرأى فكرة قابلة للتغيير، أى أنه مرادف للظن. أما لفظ الجمع منه فيشير إلى الأفكار الأساسية التى تكون التفكير، وتوجه الإنسان إلى الفعل.

وابتداء من القرن الرابع الميلادى أطلقت الكنيسة لفظ «دوجما» على جملة القرارات التى يلتزمها المؤمن والتى صدرت عن المجمع المسكونى المسيحى. ومعنى ذلك أن الدوجما سلطان وارد من مصدر غير عقل المؤمن. لهذا فليس أمام المؤمن سوى أحد بديلين: إما أن يقول «أنا أومن لاتعقل» أو يقول «أنا أومن لأنه غير معقول». وقد كان هذا المعنى واضحًا عند فلاسفة التنوير ولهذا حقّروا من شأنه.

وتبلور سلطان الدوجما فيما يسمى بعلم العقيدة، وهو فى المسيحية علم اللاهوت، وفى الإسلام علم الكلام. ووظيفة كل منهما تحديد مجال الإيمان credo ومن ثم فانت لا تحيا فى الدين وإنما تحيا فى علم اللاهوت أو فى علم الكلام، أى تحيا فى علم علوم العقيدة. وفى هذا النوع من الحياة يواجه العقل إشكاليته، أى يواجه تناقضه مع ذاته. فهو إذا أمن ليتعقل، فسلطانه من سلطان الإيمان، أى أن سلطان العقل فى حالة نفى. وإذا أمن لأنه غير معقول فسلطانه أيضا فى حالة نفى. بيد أن العقل له سلطان بحكم أنه مسئول عن الاختيار. ورفع هذا التناقض لا يتم إلا بنفى علوم العقائد. وإذا بقيت علوم العقائد فإحالة الدين إلى دوجما أمر لازم. ومن لزومه لزوم الاتهام بالتكفير لكل خارج على الدوجما.

وتأسيسًا على ذلك كله يمكن القول بأنه ثمة توترًا بين الفلسفة والعلم من جهة والدين من جهة أخرى، أو بالأدق علم العقيدة. وهذا التوتر مردود إلى أن علم العقيدة يزعم امتلاك الحقيقة المطلقة، ومن ثم فإن نقدها يستلزم تكفير الناقد، ويلزم من ذلك أن مقولة التكفير كامنة فى علم العقيدة. وليس فى الإمكان إزالة هذا التوتر إلا بإزالة مقولة التكفير، وليس فى الإمكان إزالة مقولة التكفير إلا بإزالة علم العقيدة.

الهوامش :

(١) من نشرة فينكل y. Finkel ، ص ٢٢

(٢) نفس المرجع، ص ٨٧

(٣) طبع عام ١٨٤٩ عن مخطوطة وحيدة بالمكتبة الآصفية بحيدر اباد الدكن. وقد لخصه جلال الدين السيوطي في كتابه «جهد القريحة في تجريد النصيحة»

(٤) الغزالي، تهافت الفلاسفة، دار المعارف، ١٩٨٧، مسألة ١٧، ص ٢٣٩

(٥) ابن رشد، فصل المقال وتقرير مابين الشريعة والحكمة من الاتصال، الجزائر، ص٢٥، ٣٣، ٣٤.

(٦) المرجع، السابق، ٣٧

(٧) المرجع السابق، ٦٣

(٨) سيد الجميلي، مناظرات ابن تيمية مع فقهاء عصره، دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٨٥، ص ٦٠

(٩) Becker (ed.), Eerman humanism and reformation.

(١٠) Copernic, Des revolufions srdres célestes, Alcan, 1934, pp. 47 - 49

(١١) Yolilo, Dialogue concernins the two chief eorld systems Univ. of California Press, 1953.

(١٢) مراد وهبه، الأصولية والعلمانية، دار الثقافة، ١٩٩٥، ص ٢٢، ٢٣، ٢٤، ٣٩، ٤٠.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد خليفة حسن

كمال الصليبى

وتهافت الدليل اللغوى

يقوم المنهج فى نظرية كمال الصليبى الخاصة بتحديد منطقة عسير فى جنوب شبه الجزيرة العربية كمصدر للتوراة - على الجغرافيا التاريخية للتوراة من ناحية وعلى المقابلة اللغوية من أسماء الأماكن الواردة فيها من ناحية أخرى بأسماء الأماكن الموجودة فى جنوبى الحجاز وبلاد عسير[1]. ويدعى الصليبى أنه من الصعب فهم مضمون أسماء الأماكن هذه من الناحية التاريخية باعتبار أنها جاءت من فلسطين حسب المفهوم التقليدى لجغرافيتها. بمعنى آخر أن الأسماء التوراتية لا وجود لها فى فلسطين ويجب البحث عنها فى إقليم آخر خارج حدود فلسطين بل خارج حدود العراق والشام وسيناء ومصر (من النيل إلى الفرات حسب تعبير الصليبى).

يدعى الصليبى أنه يقدم نظرية جديدة فى الجغرافيا التاريخية للتوراة عبّر عنها نظريا فى كتابين معروفين له: «التوراة جاءت من جزيرة العرب» وكتاب: «خفايا التوراةأسرار شعب إسرائيل». وهو يعتمد فى دراسته على قراءة النص العبرى للتوراة مع عدم الاعتراف والأخذ بما يسميه الصليبى «التحريك التقليدى للنص» والذى يحوّر المعانى المقصودة أصلا. وهو من وجهة نظره تحريك مشكوك فيه[2]. ولذلك فهو «يعيد قراءة النص بأحرفه الساكنة دون الالتفات إلى تحريكها المسورى أى التقليدى» ويحلل عناصرها على هذا الأساس فى ضوء جغرافية جزيرة العرب أى فى ضوء مايعتبره الصليبى «إطارها الجغرافى الصحيح»[3]. والذى يفعله الصليبى هو تغيير الموقع الجغرافى لأحداث القصص التوراتية والانتقال بها من بيئتها فى بلاد مابين الفرات والنيل (العراق والشام وفلسطين وسيناء ومصر)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إلى بيئة جديدة وموقع جغرافي جديد في شبه الجزيرة العربية.

ويركز الصليبي في دعم نظريته بالأدلة على تحليل القصص التوراتي كأساطير لا تخدم غرضها إلا إذا كانت جغرافيتها صحيحة وأن هذه الأساطير في حركتها تغيرت ودخل فيها أبطال من أساطير مختلفة استخدمت فيها نفس الأسماء إما بسبب التشابه بين الأسماء في الأصل او لأسباب أخرى[٤]. ويشير الصليبي إلى أنه سيرجع كل أسطورة توراتية إلى عناصرها الأصلية لفك رموزها معتمدا على القراءة العبرية وملاحظة التغيرات اللغوية والأسلوبية[٥].

وربما يكون من المفيد لتوضيح أسلوب الصليبي في عمله أن نضرب مثلا أو مثلين على طريقة عمله. ففيما يتعلق بتحديد موقع جنة عدن التي حدثت فيها قصة آدم وحواء يقول الصليبي: «تجري أحداث هذه القصة في جنة عدن. والجنة هذه هي اليوم واحة الجنينة بأسفل وادي بيشة إلى الشرق من سراة عسير، وهي آخر النخيل والعمران في ذلك الصوب. وقد بحثت في جغرافية عدن (وهي اليوم قرية عدنة بوادي تباله من روافد بيشة) وجنتها (وهي الجنينة)»[٦]. وفي مكان آخر يتعلق بقصة خلق الإنسان من تراب يدعي الصليبي أن المقصود ليس «تراب من الأرض» كما يوحي النص ولكنه «تراب من أدمة وهي وادي أدمة من روافد وادي بيشة ويقع غرب عدنة والجنينة. وهناك قرية في مرتفعات عسير تحمل اسم الرب يهوه وهي قرية آل هية»[٧] ويفسر شجرة المعرفة وشجرة الحياة بأنهما قريتان قرب رأس وادي أدمة هما قرية آل دعيا وقرية آل حياة[٨]. ويدّعي الصليبي أن آدم وحواء والحية ماهي إلا آلهة.

ويشير إلى وجود قريتين في جنوب عسير تحمل إحداهما اسم آل سلعي وهو عنده الضلع الذي خلقت منه حواء، وآل حنشية إشارة إلى الحية بجوار آل دعيا إشارة إلى شجرة المعرفة.

ومن خلال هذه المقابلات اللغوية بين الأسماء التوراتية وأسماء الأماكن في عسير يعيد الصليبي كتابة قصة آدم وحواء التوراتية. ويقرأ النص قراءة جديدة هي: «أراد الرب يهوه أن يعتدي على آل دعيا، إله المعرفة، وآل حياة، إله الحياة. وكان لهذين الإلهين المتحالفين شجرتان مقدستان في جنة عدن أي الجنينة بأسفل وادي بيشة، فخلق الرب يهوه الإنسان من تراب وادي أدمة المجاور ثم قام بغرس أشجار خاصة به في جنة عدن التي كانت أصلا لآل دعيا وآل حياة»[٩].

وبدون الدخول في تفاصيل إعادة تركيب قصة آدم وحواء حسب نظرية كمال الصليبي تحولت كل الشخوص والأماكن في هذه القصة إلى آلهة. فآدم وحواء إلهان وإله المعرفة، وإله الحياة، ويهوه، والإلهة الحية، والإله الضلع (ضلع آدم الذي منه أخذت حواء) الذي يعتقد الصليبي أنه كان من المعبودات الثانوية في جزيرة العرب.

في قصة هابيل وقابيل تتحول الشخوص إلى آلهة فهابيل هو الإله هُبَل أحد آلهة شبه الجزيرة العربية[١٠] وهناك قرية تحمل اسمه في وادي بيشة وقابيل هو إله، وأسطورة آدم تشرح علاقة النسب بين مجموعة من القبائل اليمنية. أما الروايات الخاصة بآدم وقابيل وذرية آدم فهي جميعا تتعلق بأنساب بعض القبائل العربية القديمة في شبه الجزيرة العربية[١١].

ويعتبر الصليبي قصة الطوفان قصة عربية قديمة وهي أصل لقصة الطوفان التوراتية، وقصة الطوفان العراقية الواردة في ملحمة جلجامش، ويفترض الصليبي وجود أربع شخصيات لنوح وأنه لا يمثل شخصية واحدة. الأول هو الجد الأعلى لقبيلة نوح التي توزعت إلى قبائل سام وحام ويافث. والثاني بطل قصة الطوفان، والثالث اسم طائفة دينية والرابع رجل من مكان اسمه الأدمة. ويرد الصليبي سام وحام ويافث إلى اسم قبيلة يمنية هي شُم ووادي في اليمن يسمى وادي حام وجبل يسمى جبل وفيت. وقد حدث طوفان في اليمن أدى إلى توزع هذه القبائل حيث استقر بعضها في الحجاز. أما الطوفان فيعتبره الصليبي ظاهرة مألوفة في اليمن. ويحلل الصليبي الشخوص في قصة الطوفان فيعتبر نوحا إلها هو آل نبيح ويعني إله الاستقرار وهو اسم قرية في عسير قريبة من آل هية (يهوه) والفلك هو إله اخر اسمه آل ثابت (تبه) ومختص بالثبات والتوازن وهي صفات مهمة في الاستقرار، والبشر هو إله اسمه بشر له قرينة إلهة باسم بشرت وهناك قرية في عسير تحمل اسم آل بشر وقرية أخرى باسم آل بشير. أما القوس في قصة الطوفان فهو الإله قوس أو قيس وتوجد قرية اسمها قشة في الحجاز وأخرى في عسير تسمى آل قويس، أما السحاب فاسم قرية في اليمامة هي عِنان قريبة من قرية آل قيس والخلاصة أن كل أسماء الأعلام وأسماء الأماكن في قصة نوح الواردة في سفر التكوين هي أسماء لأماكن موجودة فعلا في شبه الجزيرة العربية وكلها أسماء آلهة أيضا. وينتهي الصليبي إلى ادعاء انتشار عبادة يهوه في شبه الجزيرة مع آلهة أخرى عديدة ويفسر غيرة يهوه بأنها موجهة ضد هذه الآلهة، وأنه جمع في صفاته بين صفات هذه الآلهة المتعددة التي لها مراكز حتى الآن في نجران وعسير وجبل طويق ويعتبر قصة نوح محتوية على أسرار دينية قديمة ويأمل أن يكشف عنها علم الآثار في المستقبل(١٢).

وبالنسبة لبرج بابل فهو لم يكن في بابل المعروفة إنما كان في مدينة سماها الصليبي مدينة بلال وأن الذي حدث خطأ لغوي غير قراءة الاسم من بلال إلى بابل(١٣). وهناك إله سماه الصليبي آل بلال وهو إله تعدد الألسنة والقصة الخاصة ببرج بابل مسرحها الحجاز وبخاصة في الطائف.

أما الروايات الخاصة بإبراهيم عليه السلام فيحدد الصليبي موقعها في منطقة القنفذة في الجزء الجنوبي من تهامة الحجاز وهي امتداد شمالي لتهامة عسير. ويعتقد أن مناطق معرا هي بلدة النمرة وأن مدينة حبرون (الخليل) هي قرية خربان وقرية المقفلة هي المكفيلة التوراتية وأن أبرام (اسم إبراهيم) اسم قبيلة وأن هاران أخ إبراهيم هو وادي هارون وأن لوط يعود إلى ليط وهي قرية في عسير وسدوم هي سُدومة وأن أبرام اسم إله يعني هو بَرَمٌ وهو إله مختص بالعقم ولم يكن له ولد وأن أبرام سفر التكوين هو قبيلة قديمة بشمال اليمن وأن هناك أكثر من أبرام فهناك أبرام العسيراني والآرامي وأبرام الشياعة وأبرام اليمن وأبرام التكوين وينتهي إلى أن بني إسرائيل كانوا مجموعة قبائل تم توحيدها منها قبائل عبرانية تسكن عسير وقبائل آرامية تسكن الحجاز وأن عبادة يهوه كانت منتشرة في شبه الجزيرة العربية وأنها كانت عبادة وثنية تحولت على يد الأنبياء إلى ديانة توحيدية أصبح يهوه الإله الأعلى ثم الله الواحد(١٤).

أما الروايات الخاصة بإسحاق ويعقوب فيدعي الصليبي أن يصحاق إله وكذلك عيسو ويعقوب يعتبرهما إلهين وأن ابرام هو ابو رهم إله المطر، وأن سارة هي ال سرة إلهة السراة، وإسحاق إله الخصوبة وزوجته ربقة إلهة خصوبة أيضًا وعيسو إله الذكورة ويعقوب إله النسل وهو ال عُقبة واسم لقرية في منطقة بيشة. وهاجر ليست مصرية ولكنها من قرية مصريت في بيشة، وإسماعيل إله السمع من الهة شبه الجزيرة وهناك قرية ال إسماعيل في عسير بالقرب من ابها وبنو هاجر من قبيلة هاجر في شرق الجزيرة العربية بجوار الظهران.

أما قصة يوسف فأحداثها وقعت في المصرمة بجوار خميس مشيط بعسير وليست مصر وأن شكيم التي ذهب الإخوة ليرعوا فيها هي قرية الكشمة في عسير والجلعاد بلدة في جنوب اليمن، وحابسان هي قرية غشان بخميس مشيط وأن عسير هي الأرض التي تفيض لبنًا وعسلاً[١٥]. وأن قبيلة يوسف هي بنو يوسف في الحجاز وأن قبيلة منسى هي ال منسى في الحجاز أيضًا، وأن هناك يوسف بن يعقوب ويوسف بن إسرائيل وهما شخصان لا شخص واحد، وأن يوسف اسم إله ربما هو الإله إساف من الهة شبه الجزيرة وهو إله للسُمنة والزيادة أي للرخاء والوفرة، وهناك قرية ال يوسف أي الإله يوسف والإله يوسف من الهة الخصوبة التي تموت وتعود إلى الحياة من جديد مثل الإله تموز والإله أوزوريس[١٦]. ويشير الصليبي إلى وجود قصتين ليوسف إحداهما ليوسف بن يعقوب العبراني وقصة ليوسف الإله وأن الفرعون هو ال فراعة او الإله فراعة في عسير وأن بني يهوذا هم من الحجاز وصاروا جزءًا من بني إسرائيل الذين كانوا أصلا من عسير.

وبالنسبة لموسى فهناك موسى رجل الإله وموسى ابن عمرام وموسى التاريخي. وأن مدين وهي مديان ببلاد اليمن وجبل الوهيم هو جبل الهان باليمن ويهوه إله نار اليمن وموسى نفسه إله وأمه إلهة. وهو إله مُخَلِّص وكان موسى رجل الوهيم من شمال اليمن أما موسى بن عمرام وأخوه هارون وأختهما مريم فهم من جنوب الحجاز والثلاثة الهة وكذلك الأب عمرام فهو ال عمرين أي الإله عمران بالطائف وهارون هو هَوْران بتهامة زهران ومريم هي ال مريم أي الإلهة مريم بتهامة زهران وموسى هو ال موسى أي الإله موسى وهو اسم قرية في سراة زهران.

أما الخروج فلم يكن خروجًا من مصر إنما كان خروجًا من وادي بيشة إلى اليمامة عن طريق الخماسين. وأن بحر سوف هو بحر صافي في الشمال الغربي من وادي الدواسر أما فيثوم فهي فتم ورعمسيس فهي مصمص في حوض وادي بيشة.

أما السامريون فهم أهالي قرية شمران لمنطقة القنفذة. والنبي يونان (يونس) فجغرافية سفره هي أن أمتاي هي قرية إمطي بعمان وصولة هي قرية زوله، ويفو هي قرية أفي وصورة هي ميناء صور إلى أقصى الشرق من ساحل عمان وأصنام شوه هي قرية شياء في عمان ونينوى هي نزوة وبطن شؤول هي قرية الباطن بوادي سال، وبطن الحوت هو باطن سال وكل هذه الأماكن في عمان.

نقد نظرية الصليبي

١ - الخروج على الموروث الديني:

يتضح من النظرية في عرضها الموجز أنها تمثل خروجا صريحا واضحا على الموروث الديني فيما يتعلق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بتاريخ بنى إسرائيل كما هو معروض فى التوراة وأسفار العهد القديم الأخرى. وأيضًا فيها خروج على الموروث فى العهد الجديد وفى القرآن الكريم وهى تخرج على ما ظل ثابتًا فى الأذهان والعقول على مدى آلاف السنين، ولم تظهر نظرية فيها كل هذا الانحراف على الخط الدينى والمعتقدات الدينية على الرغم من كثرة النقد وتعدد النظريات التى أثارها علم نقد الكتاب المقدس خلال القرون الثلاثة الأخيرة. حتى نظرية فرويد الخاصة بالأصل المصرى القديم لموسى عليه السلام وديانته لم تصل فى غرابتها إلى الحد الذى وصلت إليه نظرية الصليبى فقد نقل فرويد مسرح الأحداث إلى مصر. ورغم تحليله الدينى القائم على أساس من علم النفس ورفض اليهودية كدين فهو لم يقلب الأمور رأسًا على عقب ولم ينزع إلى الدليل اللغوى إلا فى مسألة إثبات الأصل المصرى لاسم موسى عليه السلام. وقد نقلت نظرية الصليبى مسرح الأحداث من فلسطين ومصر وسيناء والعراق إلى جنوب الجزيرة العربية وهى تكاد تكون نظرية شاملة فى تاريخ وحضارة الشرق الأدنى القديم لأنها لم تتوقف عند حدود التاريخ الإسرائيلى ولكنها طرحت تواريخ شعوب المنطقة كلها للمناقشة وجعلتها تحت الفحص بدون أدلة تاريخية أو أثرية أو دينية.

٢ ـ الخروج على التقاليد العلمية:

وتمثل نظرية كمال الصليبى خروجًا على التقاليد العلمية وانحرافًا على منهجية البحث العلمى فالصليبى يقدم نظرية كاملة فى كتابين كبيرين ويعتمد فى نظريته على الظن والتخمين. ولا يعتمد فى هذا كله على مصادر أو مراجع من أى نوع. فالملاحظ أنه لم يوثق معلومة واحدة فى نظريته، وهى خالية من الوثائق ولم يستند إلى شىء من الآثار ويبدو من النظرية فى بنيتها أنها لا تعترف بالتراث العلمى فى هذا المجال المتخصص والذى كتبت فيه آلاف الأعمال العلمية وأجريت فيه مئات أعمال التنقيب والبحث عن الآثار وبذل فيه العلماء جهودًا خارقة على مدى ثلاثة قرون كاملة. وكل هذا لا يعترف به الصليبى ولا يستخدمه وعدم الاستخدام لهذا التراث العلمى السابق هو دليلنا على عدم اكتراث الصليبى بما توصل إليه العلم قبله.

ومن حيث المنهج فنظرية الصليبى لا تقوم على أساس من منهج علمى سليم. فهى أولاً خالية من المنهج، فالرجل لا يقدم دراسة تاريخية تستند إلى المنهج التاريخى ولا يأخذ من منهج النقد التاريخى إلا الأشياء البسيطة غير المنهجية والتى تفيده فى نظريته أما التحليل التاريخى العلمى فالنظرية لا تأخذ به على الإطلاق. وتعتمد رؤية الصليبى على الحدس والتخمين والظن وهى نقطة ضعف رئيسية فى نظريته. ولذلك نجده يكثر من استخدام عبارات و «لعل» و «أظن» و «ربما» إلى غير ذلك من التعبيرات التى تفيد الشك والتخمين وعدم الاطمئنان إلى الآراء والمادة العلمية المعروضة.

٣ ـ تهافت الدليل اللغوى

من الواضح أن المنهج الوحيد الذى يعتمد عليه الصليبى فى نظريته هو منهج المقابلة اللغوية بين أسماء الأماكن والأعلام فى التوراة بأسماء الأماكن والإعلام الموجودة فى منطقة عسير وجنوب الحجاز.

ويعتبر الدليل اللغوى الدليل الوحيد الذى يستند إليه الصليبى. وهو لا يكون منهجية لغوية متكاملة إنما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يعتمد فقط على جزئية المقابلة اللغوية التي تعتمد أولاً على التشابه اللغوي في مجموعة الأسماء المستخدمة في النظرية والتي بنى عليها الصليبي رؤيته الجديدة للجغرافيا التاريخية للتوراة. ومن ناحية أخرى يحتاج هذا التدليل اللغوي إلى دعم تاريخي ودينى وهو الأمر الذى لم يتوفر لهذه النظرية. ولذلك فنقطة الضعف الرئيسية في نظرية الصليبي هي اعتماده على الدليل اللغوي وضعف الأدلة التاريخية والدينية إن وجدت. ولا يمكن لنظرية أن تنجح علميًا إلا إذا توفرت لها منظومة من الأدلة والبراهين المتنوعة التي تدعم بعضها بعضا، وقد وقف الدليل اللغوي بمفرده يستخدمه الصليبي ليغير به وجه التاريخ والحضارة في الشرق الأدنى القديم.

إن التعسف في استخدام الدليل اللغوي والمغالاة الواضحة في هذا الاستخدام وهذا التهافت الشديد في الاعتماد على اللغة يعتبر من أهم وجوه الضعف في رؤية الصليبي. وهو لم يكتف بمسألة المقابلة اللغوية في الوصول إلى حكم نهائي بتغيير الجغرافيا التاريخية للتوراة لكنه استخدمها في الوصول إلى أحكام تاريخية ودينية في منتهى الخطورة، فهو لا ينقل مسرح التوراة من فلسطين إلى عسير فقط ولكنه يضطر إلى إجراء تغيير شامل في الجغرافيا التاريخية للمنطقة بكاملها إن ما فعله الصليبي هو محاولة إعادة كتابة تاريخ الشرق الأدنى القديم حتى يثبت شمولية النظرية واتساعها والمقابلات اللغوية لم تقف عند حدود المقابلة بين فلسطين وعسير بل امتدت لتغطي أماكن وأسماء في بلاد النهرين ومصر وسيناء وشبه الجزيرة العربية. بمعنى آخر أن النظرية غطت معظم الشرق الأدنى القديم وقلبت الجغرافيا التاريخية في المنطقة بكاملها.

والحقيقة أن الدليل اللغوي لا يكفي وحده للوصول إلى أحكام نهائية تتعلق بالتاريخ والدين والآثار. وقد وقع الصليبي في خطأ عظيم عندما خلت دراسته الضخمة من التوثيق العلمي على المستوى اللغوي وأيضًا على المستويات التاريخية والدينية، فعلى مستوى اللغة رغم أهميته في بنية نظرية الصليبي لم يكلف صاحب النظرية نفسه عناء الرجوع إلى معاجم اللغة ومعاجم البلدان وأنساب القبائل والمصادر الجغرافية لكي يبرهن لغويًا على صحة مايقول. ولا يوجد في هذه الدراسة إشارة قوية إلى مصادر الصليبي اللغوية. ولا يتعلق الأمر فقط بالمعاجم العربية ولكن تنقص الدراسة المعاجم السامية التي تشرح أسماء الأماكن والأعلام وتشير إلى جذورها اللغوية في كل اللغات السامية وبخاصة اللغات العربية والعبرية والآرامية والاكدية كما أن المناسبات التي اقحم فيها الصليبي اسماء أعلام وأماكن من خارج الأسرة السّامية لم يعد فيها إلى معاجم متخصصة وذلك على وجه التحديد في حالة الإشارة إلى اسماء أعلام وأماكن مصرية قديمة. وقد اعتمد الصليبي على الذاكرة أحيانًا وعلى الظن والتخمين غالبًا ودراسته ينقصها التوثيق العلمي الجيد، ولذلك فهي دراسة غير علمية فالتوثيق هو الأساس الأول في منهج البحث العلمي وبخاصة في موضوعات لها علاقة بالتاريخ والجغرافيا والحضارة والدين.

ولعل من أهم وجوه عدم سلامة المنهج اللغوي في المقابلة اللغوية التي أجراها الصليبي عدم اعترافه بالقراءة التقليدية للنص العبري للتوراة. فهو يرفض التحريك التقليدي الموروث ويعود إلى وضع قديم للنص قبل تحريكه. ولا ندري هل تتوفر لدى الصليبي المعرفة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجيدة باللغة العبرية وبخاصة عند قراءة نص عبرى صعب مثل نص التوراة. ويتحدى التراث العلمى فى هذا الخصوص ويخرج على الموروث اليهودى فى قراءة النص ليأتى هو بقراءة جديدة تعتمد على الصوامت وتتخلص من نظام الحركات إن عملية تحريك النص لم تكن عملية بسيطة أو هينة ولكنها استنفدت جهود أجيال من العلماء اليهود عبر القرون حتى تم الاستقرار على التشكيل الحالى لنص التوراة. وحين لا يعترف أحد العلماء بهذا المجهود الضخم المبذول فى نص دينى مقدس حرص أصحابه على نطقه السليم وعدم الخطأ فيه.. فإن الشك يتسرب إلى النفس حول قيمة نظرية الصليبى من الناحية العلمية. ولكى نقرب ما فعله المؤلف إلى الأذهان نتصور عدم التزام العالم المسلم بالقراءة الحالية للقرآن الكريم وبتشكيله المعتمد. وتصور نظام جديد لقراءة القرآن لا يأخذ بجهود المسلمين السابقة فى ضبط النص وتشكيله. ومع ذلك فإن الصليبى يُخل بمنهجه هذا ونجده يحاول أن يُشكِّل النص أو يُحَوِّر التشكيل حسب هواه لكى يصل بنطق الكلمات التوراتية وأسماء الأعلام والأماكن إلى أقرب وضع لغوى تصبح فيه متشابهة تقريبا بالشكل الذى وردت عليه أسماء الاعلام والأماكن فى منطقة عسير وجنوبى الحجاز. وفى هذا إخلال واضح بالمنهج، فهو يأخذ بالنص الصامت ويحركه حسب هواه اللغوى بل وينطقه فى صورة تقربه تماماً من الصورة الموجودة فى منطقة عسير. فهو يبدأ بتخليص النص التوراتى من الحركات لكى يضع له حركات مناسبة ويفرض عليه نطقا شبيها بما هو موجود فى عسير. وهذا ليس إلا لىّ اللسان بالقوة وهو نوع أو وسيلة من وسائل التحريف والتبديل تُجرى على نص دينى من أجل إثبات نظرية ليس لها أى دليل سوى هذا الدليل اللغوى المتهافت والمحرَّف والمصنوع أو المتكلف. لقد ضيع الصليبى الكثير من الجهد والوقت فى سبيل إثبات نظرية متهافتة. وقد تعسف كثيراً فى استخدام الدليل اللغوى وبطريقة تشير إلى مدى تعصب الكاتب لرؤية يود إثباتها بشتى الطرق اللغوية الصحيحة والخاطئة على حساب المعتقد الدينى.

وتشير بعض عبارات الصليبى إلى أخطاء لا يقع فيها متخصص يضع نظرية جديدة يغير فيها الخريطة الجغرافية التاريخية الدينية لفلسطين وللشرق الأدنى القديم، ففى ص ٥ وفى ص ٢٨١ يقول الصليبى ان موضوع كتابه «نصوص التوراة وحدها مما يسميه المسيحيون بالعهد القديم»(١٧). ويكرر هذا الخطأ فى ص ٢٨١ حيث يقول: «تتألف التوراة العبرية التى هى «العهد القديم» من الكتاب المقدس بالنسبة إلى المسيحيين من ٣٩ سفراً» ويقول أيضًا عن سفر يونان أن قصته: «تتميز عن غيرها من قصص التوراة بأنها هى الوحيدة التى يجرى أهم حدث فيها على سفينة فى البحر»(١٨).

ووجه الخطأ فى العبارات السابقة أن الصليبى رغم تخصصه لا يعرف حدود التوراة من العهد القديم من الكتاب المقدس. فهو يخلط الثلاثة خلطا يشير إلى عدم التخصص. فالتوراة ليست العهد القديم إنما هى الجزء الأول فقط من العهد القديم. ولا يصح المساواة بين التوراة والعهد القديم فالتوراة جزء من كل، كما أن سفر يونان ليس من التوراة حسب المعنى المفهوم من النص فإما أن الكاتب قد أخطأ فعلا وخلط بين التوراة والعهد القديم أو أن أسلوب الكتابة عنده ضعيف بحيث يحدث الخلط نتيجة عدم التوفيق فى التعبير. ففى ص ١٠ لا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يساورنا الشك في الخطأ حين يقول إن سفر يونان من الأسفار التوراتية المتأخرة فهو ليس من التوراة والتوراة ليس بها أسفار متأخرة. وفي ص ١٢ - ١٣ يعتبر الصليبي أسفار يشوع والقضاة وصموئيل الأول والثاني والملوك الأول والثاني من الأسفار التوراتية وهي ليست من أسفار التوراة. وفي ص ١٣ يذكر عبارة الأسفار الخمسة الأولى من التوراة والتوراة ليس بها أكثر من خمسة أسفار. وكان من الممكن أن نشك في خطأ الترجمة ولكن هذا الكتاب لم يكتبه الصليبي في لغة أجنبية بل كتبه باللغة العربية مما يعني أن الخطأ هنا حقيقي وأن الخلط بين المصادر الدينية موجود بالفعل.

٤ . تحويل الدين التوحيدي إلى أسطورة (أسطرة التوحيد)

لا تقف خطورة نظرية الصليبي عند حد تغيير الجغرافيا التاريخية لفلسطين والشرق الأدنى. ولكن تتجاوز هذا إلى تغيير الفكر الديني في فلسطين بعد تغيير المكان ونقله إلى عسير من تفكير ديني توحيدي عقلاني إلى تفكير ديني أسطوري. فالبيئة الدينية التوحيدية في فلسطين بكل معطياتها تتحول إلى بيئة دينية أسطورية في عسير. والتوراة وبقية كتب العهد القديم تتحول نصوصها إلى أساطير يخضعها الصليبي لعمليات التأويل والتفسير باعتبارها نصوصاً أسطورية غير معقولة وتحتاج إلى عمليات تفسيرية حتى يتم فك رموزها الأسطورية وفهمها.

صحيح أن نقاد العهد القديم لم ينكروا تسرب بعض المواد الأسطورية من بيئات العراق ومصر وفارس وسوريا إلى العهد القديم لكنها لم تكن بدرجة طاغية تحول العمل برمته إلى عمل أسطوري غير معقول. وإذا كانت التوراة قد تسربت إليها بعض القصص من البيئة المحيطة فإن هذا لا يؤثر على الاتجاه الديني العام فيها وهو اتجاه توحيدي وكلما توغلنا في العهد القديم كلما خفت حدة المادة الأسطورية وبخاصة في الأسفار التاريخية وفي أسفار الأنبياء التي تتعامل مع مادة تاريخية خالصة ومع موضوعات ومشاكل دينية واضحة وخالية من الموتيفات الأسطورية.

ومن أخطر عناصر تحويل التوراة إلى عمل أسطوري عند الصليبي هو تحويله كل الشخصيات الأبوية (في الفهم اليهودي) والنبوية (في الفهم الإسلامي) إلى شخصيات إلهية. وبدون إبداء الأسباب واستناداً إلى دليل لغوي في غاية الضعف ويشير إلى تهافت الصليبي وضعف نظريته. فقد نسب الصليبي الألوهية إلى كل من آدم وحواء وقابيل وهابيل ونوح وإبراهيم وإسحاق وإسماعيل ويعقوب وعيسو وهارون ولوط وموسى وهارون ومريم وعمرام وغيرهم. وبدون مقالاة تحولت معظم شخصيات التوراة الإنسانية النبوية منها وغير النبوية إلى آلهة. ويرمي الصليبي بهذه الأكذوبة بدون دليل واحد عدا الدليل اللغوي الضعيف جداً وهو وجود هذه الأسماء جميعها وبدون استثناء. في منطقة عسير وهي جميعها ترد مسبوقة بكلمة آل التي ترجمها الصليبي بمعنى إله فتحولت آل هية إلى الإله يهوه، وآل يتيح إلى الإله نوح، وآل قويس إلى الإله قوس، وإبراهيم هو الإله برم، ويوسف هو الإله إساف، وسارة هي آل سرة التي هي الإلهة سارة، وآل إسماعيل إلى الإله إسماعيل وآل عقبة هو الإله يعقوب إلى آخر هذه الأمثلة التي تحولت فيها كل شخصيات وأماكن التوراة إلى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شخصيات أسطورية وكل روايات الأنبياء والآباء إلى روايات ذات طابع أسطوري. والذي فعله الصليبي بالتحديد هو تغيير المكان وتحويل فلسطين من إقليم جغرافي معروف إلى مكان أسطوري ليست له حدود. وقد حدث العكس أحياناً فبعض المواقع غير المحدودة جغرافيًا في التوراة تحولت عند الصليبي إلى أماكن محدودة مثل جنة عدن التوراتية التي أصبحت مكانًا له وجود تاريخي بالفعل في عسير. وبالإضافة إلى هذه التحويلات الأسطورية في المكان صبغ الصليبي الشخصيات التاريخية النبوية بصبغة أسطورية كاملة حيث تحولت جميعها إلى آلهة عسيرية ضلت طريقها إلى فلسطين. وفي الوقت الذي يحتاج فيه كتاب العهد القديم إلى مواصلة البحث العلمي الدقيق لتفسير الغامض فيه وتأويل الرموز غير المفهومة أحيانًا نجد الصليبي يسير في الاتجاه التفسيري المضاد أو العكسي. فكل ما هو تاريخي واضح يتحول إلى أسطوري غامض وكل ما هو بسيط ومباشر يتحول إلى أمر مركب وغير مباشر وأعتقد أن التفسير عند الصليبي (وهو قد عمل كمفسر في كتابه بلا شك) يتجه إلى الأسطورية وبالتالي فهدفه ليس فك الرموز، والكشف عن الأسرار، وتوضيح غير الواضح؛ وهي أهداف علم التفسير في كل دين. إن هدف الصليبي الواضح والصريح أسطرة نص التوراة أسطرة تامة بتغيير بيئته المعروفة إلى عوالم مجهولة وتحويل شخوصها المشهورة إلى أبطال وآلهة أسطورية وتحويل الزمان أيضًا في العهد القديم إلى زمان أسطوري. وبدلاً من فك طلاسم بعض الأساطير في الكتاب المقدس اليهودي يحوله الصليبي إلى كتاب أسطوري خالص، ولا يوجد هدف ديني واضح وراء عمل الصليبي فهو لا ينسب نفسه إلى نقاد العهد القديم باتجاههم العقلاني في فهم نصوص العهد القديم ولا نجده ينكر القيمة الدينية للعهد القديم ولا ينكر قدسية هذا الكتاب عند اليهود والمسيحيين،ولذلك فعملية الأسطرة هذه غير واضحة الأهداف. ويعتقد من خلال تهافت النظرية برمتها أن الهدف هو تحقيق شهرة علمية على حساب الفكر الديني. وقد تحققت هذه الشهرة بالفعل فقد تُرجم كتاب الصليبي الأول «التوراة أتت من جزيرة العرب» إلى عشرات اللغات. فقد أدت غرابة النظرية إلى تهافت المترجمين على ترجمتها إلى معظم لغات العالم الأساسية.

٥. تحويل التوحيد إلى وثنية

وبالإضافة إلى أسطرة التوراة بأماكنها وشخوصها وزمانها سعى الصليبي في أعماله إلى إعطاء تفسير وثني تعددي لكل محتويات التوراة فأصبحت ليست فقط عملاً أسطوريا في الزمان والمكان والإنسان ولكنها تحولت إلى كتاب في الوثنية القديمة. وكان الأسطرة لا تتم إلا من خلال مناخ وثني فمن المعروف أن الأسطورة ارتبطت بالديانات الوثنية الطبيعية التعددية. ولهذا خفت المادة الأسطورية في ديانات التوحيد إلى أن انعدمت تماماً في الإسلام.

إن الصليبي لم يكتف فقط بالتدخل في الجغرافيا التاريخية للتوراة ولكنه انتقل إلى ما هو أخطر وهو تغيير الفكر الديني في منطقة فلسطين (عسير عنده) من فكر ديني توحيدي إلى فكر ديني وثني. ولعل هذا هو الهدف الحقيقي في نظرية الصليبي فتغيير الجغرافيا وحدها ليس مكمن الخطورة إنما تغيير الدين يمثل البعد الأخطر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في فكر الصليبي. فالإله الواحد في التوراة تحول إلى مجموعة آلهة في عسير. والشخصيات النبوية في فلسطين تحولت إلى شخصيات إلهية عسيرية. والقصص الديني الإسرائيلي تحول إلى أساطير وخرافات متعلقة بالآلهة التي أبدعها الصليبي. فالتدخل لم يكن فقط في الجغرافيا ولكن كان في المضمون الديني.

لقد قدم الصليبي نظرية دينية جديدة لم يسبق لأحد في الغرب أو الشرق أن تقدم بها. بل إن مدرسة نقد الكتاب المقدس بكل تراثها العلمي النقدي للفكر الديني لم تصل إلى هذه النتيجة خلال قرنين من البحث العلمي بينما يعيد الصليبي كتابة التاريخ الديني لفلسطين وعسير ويقلب الحقائق الدينية رأساً على عقب في بضع سنين من البحث العلمي الذي لا يعتمد على أدلة علمية. وللأسف الشديد أن الصليبي لم يقرأ كتاب العهد القديم قراءة علمية جيدة بل أهمل عن قصد قراءته وركز على قراءة الإصحاحات الأولى من سفر التكوين المشتملة بالفعل على بعض العناصر الأسطورية التي لم ينكرها علماء نقد الكتاب المقدس واعتبروها من التأثيرات الأجنبية على نص سفر التكوين. وهي مجرد عناصر لا تلغي القيمة الدينية التوحيدية للتوراة ولا تغير المناخ الديني للنص هذا التغيير الجذري فتحوله من نص توحيدي إلى نص وثني تعددي. إن الصليبي لم يكتف بالخروج على النص جغرافيا بل أتم ذلك الخروج على النص دينيًا فزاد نظريته فساداً على فساد وتخميناً فوق تخمين.

وقد خلقت هذه النظرية العديد من المشاكل العلمية بدلاً من علاج المشاكل الموجودة بالفعل، فمن خلال الدعاوى غير العلمية وغير المسئولة دينيًا وعلميًا تظهر بعض المشكلات التي تحتاج إلى حل بل هي تحتاج إلى نظرية جديدة للصليبي ليعالج بها مشاكل نظريته القديمة. والمشكلة الأولى تختص بفلسطين فبعد تفريغ فلسطين دينيًا ونقل تراثها الديني إلى عسير نحن في حاجة إلى معرفة ماذا كان في فلسطين من فكر ديني؟ أم أنها كانت أرضا خرابا كما ادعت الصهيونية في التاريخ الحديث، فقد كانت حسب الاعتقاد الصهيوني أرضاً بلا شعب وقد أصبحت على يد الصليبي أرضًا بلا دين. فما هي حقيقة فلسطين وما هو تاريخها الديني. لقد ملأ الصليبي عسير بعد أن فرّغ فلسطين.

والمشكلة الثانية هي أن النظرية خلقت فراغات واضحة في تاريخ الشعوب المحيطة بفلسطين والتي دخلت مع أهلها في علاقات سياسية وحضارية، فالتاريخ الفلسطيني والإسرائيلي القديم ارتبط بتاريخ مصر وبلاد ما بين النهرين وبلاد الأناضول وبالكنعانيين والفينيقيين والآراميين والفلسطينيين والأدوميين والعمونيين والموابيين وغيرهم من الأقوام. ونقل فلسطين إلى عسير يخلق مشكلة تاريخية ضخمة تتطلب مراجعة كل تواريخ هذه الشعوب وإعادة كتابة هذه التواريخ بما يتفق مع نظرية الصليبي.

وفي إطار النظرية نسي الصليبي أن يخبرنا كيف كُتب العهد القديم؟ ومن الذي كتبه في عسير؟ وهل التوراة وحي نزل على موسى عليه السلام في عسير أم أنها مجرد روايات وثنية ارتبطت بنظرية التعدد التي ابتدعها الصليبي حين حوّل كل شخصيات التوراة إلى آلهة. وما هو مصير أسفار الأنبياء والحكمة؟ ولماذا أهملها الصليبي إهمالاً كليًا ولم يهتم إلا بسفر يونان؟.

وهو السفر الوحيد بعد التوراة الذى عالجه داخل إطار النظرية وحوّل جغرافيته إلى عُمَان.

وبالإضافة إلى هذه المشاكل الدينية والتاريخية أليس من الممكن أن تسيل نظرية الصليبى لُعاب الصهاينة فيطالبون بتحويل الاستيطان إلى منطقة عسير بعد أن تم ابتلاع فلسطين واستيطانها بالكامل. إن نظرية الصليبى تقدم عسير على طبق من ذهب للصهيونية المتعطشة إلى الأرض العربية فى أى مكان وفى أى زمان، أليس الأجدر بمن يضع نظرية فى التاريخ والجغرافيا والدين أن يستوعب هذه النظرية قبل أن يعلنها على الملأ، وأن يتحسس أبعادها ويتعرف على مخاطرها. وبعد هذا كله: هل يمكن أن يكون كمال الصليبى عربيًا؟ مجرد سؤال يحتاج إلى جواب.

الهوامش

(١) كمال الصليبى، خفايا التوراة وأسرار شعب إسرائيل دار الساقى، بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٩٤ ص ٩.
(٢) المرجع السابق ص ١٠، ١٤.
(٣) المرجع السابق ص ١٥.
(٤) المرجع السابق ص ٢٢.
(٥) المرجع السابق ص ٢٣.
(٦) المرجع السابق ص ٢٦.
(٧) المرجع السابق ص ٢٨.
(٨) المرجع السابق ص ٢٩.
(١٩)انظر النص كاملا ص ٣١ ـ ٣٣.
(١٠) المرجع السابق ص ٣٦ ـ ٣٧.
(١١) المرجع السابق ص ٤٤.
(١٢) المرجع السابق ص ٦٨.
(١٣) المرجع السابق ص ٧٩ ـ ٨٤.
(١٤) المرجع السابق ص ١٢٤.
(١٥)المرجع السابق ص ١٦٢.
(١٦) المرجع السابق ص ١٧٠.
(١٧) المرجع السابق ص ٥.
(١٨) المرجع السابق ص ٢٨١.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فيورباخ والإلهوت

هنري أرفون
ترجمة وتقديم: أنور مغيث

تقديم

تتميز الأديان السماوية بسمات مشتركة واضحة مثل القول بوحدانية الله خالق العالم، والوحي مصدراً للحقيقة، والاعتماد على الأنبياء باعتبارهم وسيلة اتصال بين الله والبشر.وقد انتشرت الأديان السماوية وبسطت نفوذها على جزء كبير من الأرض، ورغم هذا الانتشار فإن الدين كان ولايزال يواجه بأشكال شتى من المعارضة والنقد والاحتجاج، والدليل على ذلك تلك الكتب الهائلة التي خرجت وتخرج لتفنيد حجج نقاد الدين والرد على (أباطيل) خصومه.

وفي العصور الوسطى كان النقد والاحتجاج يرتديان مسوح الهرطقة والزندقة بل والإلحاد الصريح. والهرطقة تعنى في الدين المسيحي الشطط في تأويل كلمات الوحي تأويلا يخرج عن العقائد المعتمدة والمقررة، بما يؤدى إلى إفساد المذهب كله. وانطلاقًا من هذا التصور كان الإسلام هرطقة بالنسبة للمسيحيين، وكانت البروتستانتية هرطقة بالنسبة للكاثوليكية.

أما في الإسلام فكانت الزندقة تعنى الشك في إحدى حقائق الوحي أو بعضها مثل الشك في خلق العالم من عدم، وإنكار النبوات، وعدم الإيمان بالمعاد والبعث، أو حتى في وجود الله ولكن في كلتا الحالتين لم يكن هناك خروج عن التصور الديني للكون ومكانة الإنسان فيه، ولم تطرح أي رؤية بديلة تحل محل الدين في مجالات الأخلاق والتشريع والمعاملات. وكانت أسلحة أنصار الدين في مواجهة هذه النزعات هي السجال الفكري الذي يستهدف إظهار عبثية منطق الخصم، وتهافت أقواله هذا بالإضافة إلى استخدام أساليب التكفير ومحاكم التفتيش.

في العصر الحديث يجد الدين نفسه في مواجهة تحد من نوع جديد. فقد أدى التعرف على الفكر اليوناني القديم وارتفاع درجة التخصص في الآداب القديمة، التي سادت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عصر النهضة، وكذلك انتصار العقلانية وسيادة الاتجاه العلمي إلى دفع الفكر الحديث لتكوين تصور جديد للكون ومكانة الإنسان فيه، وإبداع نسق فكري يمكنه أن يحل محل الدين في جميع المجالات.

الأمر هنا يتعلق بتغيير شامل في الأسس المعرفية ذاتها، فلم يعد نقد الدين ينطلق من تأويل جديد للكلمة، ولكن من رؤية مختلفة للواقعة وتقديم تفسير دنيوي لها ومن أجل إفساح المجال أمام المنظور الإنساني الجديد وإحلاله محل التصور الديني. كان لابد من العمل على تقويض أساس الدين نفسه، وقد سار الفكر الغربي الحديث في نزع مصداقية الدين في ثلاثة اتجاهات مختلفة:

الاتجاه الأول، الذي نبع من فلسفة التنوير، ينظر للدين على أنه نسيج من الخرافات والخزعبلات وقد بدأ هذا الاتجاه معتمداً أولا على العقل على نحو ما نجد عند فولتير في نقده لحكايات الكتاب المقدس، ثم مال إلى النهل من نتائج العلم الحديث باعتبارها، من وجهة نظر هذا الاتجاه، تدحض التفسيرات الدينية للظواهر الكونية، وهو ما نجده لدى الماديين الفرنسيين في القرن الثامن عشر، وقد تدعم هذا الاتجاه فيما بعد مكونا ما يسمى بالإلحاد العلمي، الذي ازدهر في أحضان الماركسية السوفياتية، ويقوم هذا الاتجاه على فكرة أنه يكفي أن نصل بالحقائق العلمية الجديدة إلى أذهان البشر، حتى يتخلوا عن التصورات الدينية.

الاتجاه الثاني، والذي يرى في التصورات الدينية وسيلة تستخدمها الطبقة السائدة في فرض هيمنتها على الطبقات الأخرى وتبريرها؛ وتكريس النظام القائم. ويجد هذا الاتجاه أصولاً له عند ميكيافيللي الذي كان ينصح الحاكم بضرورة وجود دين، أي دين، للحفاظ على استقرار السلطة، وعند فولتير الذي اعتبر الدين تدجيلا يقوم به أصحاب الامتيازات للحفاظ على النظام الاجتماعي الذي يعمل لصالحهم، ولكن وجد ازدهاراً له في الرومانتيكية الألمانية. ولم يكن اعتبار الدين أفيوناً للشعب أمراً يقتصر على ماركس، بل وجد هذا المفهوم من قبل لدى جوته وهيجل وباور وهيس. ويرى هذا الاتجاه أن التحرر السياسي والاجتماعي للبشر، يجب أن يصحبه تحرر من الدين.

الاتجاه الثالث، هو الذي نجده عند فيورباخ وهو أكثرها راديكالية في نقد الدين، إذ يعتبره اغتراباً للإنسان عن ذاته، حيث يسلب الدين صفات الإنسان الخاصة به كنوع ويمنحها لماهية مصطنعة هي الله. وتكمن راديكالية هذا الاتجاه في أنه لا يطلب من الإنسان أن يلقي الدين جانبا باعتباره نظاما معرفيا تجاوزه التاريخ، ولكنه يقتضي إفراغ الدين من محتواه وهو الله؛ ووضع الإنسان محله، وبهذا يصبح اللاهوت غير ذي موضوع.

وبالطبع لم يقف أنصار الدين وعلماء اللاهوت مكتوفي الأيدي أمام مثل هذه الهجمات، وتعددت لديهم أساليب المواجهة التي تتراوح بين الصدام والاحتواء. فبإزاء الاتجاه الأول، أصر بعض علماء اللاهوت على التصور القديم للطبيعة وأصل العالم؛ وعارضوا نتائج العلم، في حين ذهب البعض الآخر إلى طرح علاقة الدين بالعالم الطبيعي من منطلق جديد، فالدين والعلم يتعاملان مع العالم الطبيعي من مستويين مختلفين. الدين لا ينظر للعالم نظرة التجريب والقياس، والعلم لا يكفي وحده لصياغة علاقة الوعي بالعالم وبالطبيعة.

إن الدين في نظر علماء اللاهوت المحدثين، ينصب أساساً على الخبرة الشعورية والأخلاقية للبشر وبالتالي لا يجوز محاكمة النصوص المقدسة كما تحاكم النظريات العلمية والوضعية.

وبالنسبة للاتجاه الثاني دأب بعض علماء اللاهوت التقليديين على اعتبار النضال السياسي نوعاً من التمسك بالحياة الدنيا؛ وظلوا يلوحون بالسعادة الحقيقية التي تنتظر الإنسان البائس في الآخرة. في حين اتجه علماء اللاهوت المحدثين إلى تبني قضية التحرر السياسي والاجتماعي للإنسان واعتبروا ثورة ماركس والهيجليين الشبان على تواطؤ الدين على النظام الاجتماعي القائم، بمثابة إيقاظ لضمير الدين كي يتبنى طموحات الكادحين؛ واستلهموا الدور الثوري الذي لعبه الدين في حرب الفلاحين في ألمانيا في بداية العصر الحديث؛ وتم إنشاء نقابات عمالية مسيحية في القرن التاسع عشر، ثم تجلت هذه النزعة في حركات لاهوت التحرير في القرن العشرين.

أما مع الاتجاه الثالث فقد ظل فيورباخ لوقت طويل هو ذروة الإلحاد وقطب العداء للمسيحية. واعتبرت هجمات نيتشه على الأخلاق المسيحية ووصفه لها بأخلاق العبيد، نتيجة ضرورية مترتبة على إلحاد فيورباخ. ورغم ذلك لم يعدم فكر فيورباخ أن يجد من بين علماء اللاهوت في القرن العشرين من يستلهمونه ويتخذونه نقطة انطلاق لتجديد الفكر اللاهوتي، ويستخدمون أطروحاته وسائل لإفساح مكان للدين في وعي الإنسان المعاصر، وسوف نرى في هذا المقال عرضاً لكيفية التقاء علماء اللاهوت الجدد، بفكر فيورباخ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يبدو أن فكر فيورباخ قد تم انتزاعه نهائياً من بين فكي الكماشة: مثالية هيجل المطلقة ومادية ماركس التاريخية ، وكانت قد أطبقت عليه خلال فترة طويلة من الزمان.

هناك تفسير يحاول أن يضع مؤلف كتاب (جوهر المسيحية) في إطار يختلف عن الإطار الذي قدمه فريدريك إنجلز في دراسته: (لودفيج فيورباخ ونهاية الفلسفة الكلاسيكية الألمانية) هذا التفسير ينحو إلى توضيح مسيرة فيورباخ الفكرية مبرزاً نقاط القوة الرئيسية، وإلى دمج نزعة فيورباخ في تطور اللاهوت والذي كان فيورباخ نفسه يزعم أنه قاده إلى نهايته. وهكذا قد ألح هانز إهرنبورج على كون الصراع الذي خاضه فيورباخ ضد اللاهوت كان مستوحى من هموم دينية. كما ألح على الدور الهام الذي يلعبه مفهوم فيورباخ عن الحب القائم أساساً على العلاقات بين الأشخاص في بلورة فكر مسيحي حقيقي ويقول إهرنبورج: «إن إلحاد فيورباخ يقوم كلية على اكتشاف روحي ذي قيمة دينية عالية، بل ومسيحية تنطلق من مفهومي «الأنا» و«الأنت» باعتبارهما حاملين للحياة الحقيقية؛ ومنطقه هو منطق حب الآخر، منطق «الأنت»

محل منطق «الأنا» وميتافيزيقا فيورباخ تقوم على الحب وتنفتح عليه، اى على «الأنا» و «الأنت» : [1]

وقد انتقد مارسيل زاوفلير في أطروحة بعنوان (فيورباخ ولاهوت العلمنة) مثل هذا التفسير لفكر فيورباخ، اعتمادًا على إشكالية لاهوتية محضة يبدو زاوفلير في هذا متماشيًا مع عصره الذى جذبت فيه تفسيرات التوسير الجديدة للماركسية الأنظار إلى بعض المناقشات التي صاحبت نشأة الماركسية، كما كان متأثرا على وجه الخصوص بالمقدمة التى كتبها جان أوزييه للترجمة الجديدة لكتاب فيورباخ (جوهر المسيحية) - ١٩٦٨ وهو يعود إلى المنظور الماركسى لإنسانية فيورباخ، جاعلا منها مجرد ممر من المثالية الهيجيلية إلى البراكسيس الماركسى والواقع أن ما نراه من خلاف جديد حول فكر فيورباخ يذكرنا بالمواجهة الأولى بين (جوهر المسيحية) و (الايديولوجية الألمانية) زاوفيلر نفسه واع بذلك فهو يرى أن «لاهوت الوجود أو الذات المتعالية» اى اللاهوت الذى يعتمد على مفهوم اللقاء الحوارى الذى طوره فيورباخ هو «بلاشك تعبير نموذجى عن الايديولوجيا الألمانية..» [2] وإن لم نشارك زاوفلير وجهة نظره فإن من الجائز أن نجد لها ما يبررها، ذلك أن كل مرحلة تكون حرة في اختيار المنظور الذى يلائم ميولها وحاجاتها.

وكنا نتمنى أن نرى زاوفلير يتحلى بالروح نفسها فإذا كان يوافق على التفسير الشخصانى Per-somaliste المرتبط بمرحلة تجلت فيها الرغبة في العودة «للأصل» و «للمباشر» فإنه يعود ليؤكد أنها عملية احتواء مفرطة وغير مشروعة فهو يقول : «نحن نعرف أن هذا أسلوب تقليدى للاهوت الحديث، فهو يكتشف من وقت لآخر في المواقف التى نشأت خارج إطاره وفى مواجهته، «بقايا» من الفكر المسيحى وشذرات من اللاهوت» [3] وهذا التأكيد الذى يقرره زاوفلير بصورة قاطعة يصطدم باعتراضين: ففيورباخ لا يحتل موقفا خارج اللاهوت، كما أن الأنثربولوجيا الفيورباخية نفسها تهتم بكل من ماضى الفكر اللاهوتى ومستقبله.

ويرى فيورباخ، أن علم المسيح Christologie الخاص باللاهوت البروتستانتى يقودنا في نهاية المطاف حتما إلى الأنثروبولوجيا. ويستشهد في كتاب (جوهر المسيحية) (الفصل ١٤) بالكلمات الآتية لمارتن لوثر التى يفسر بها تعبيره الشهيرPra me Pra malis « بقدر ما تؤمن بالله بقدر ما تناله: فبإيمانك به تناله، وإن لم تؤمن به لن تنال شيئا منه. ولهذا يتوقف مصيرنا على إيماننا إذا اعتبرناه إلهنا فلن يكون أبدا شيطاننا. إما إذا لم نعتبره إلهنا فلن يكون أبدًا إلهنا». إن فيورباخ متيقن من أن جعل الإيمان بالله حميميًا وداخليًا يمكنه أن يؤدى إلى «تبادل المواقع بين الله والإنسان». ليس الإنسان هو الذى يعتمد على الله، ولكن الله هو الذى يعتمد على إيمان الإنسان.

يرى فيورباخ في رسالته (جوهر الإيمان عند لوثر) أن لوثر هو مكتشف الأنثربولوجيا، إذ يؤكد لوثر أن المسيح غير موجود إلا بقدر ما هو موجود بالنسبة لنا. مثل هذه الفكرة جعلت فيورباخ يعتبر أن لوثر يبشر ضمنيًا بأن وجود الله يفترض مسبقًا وجود الإنسان.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ونظرًا لأن الإيمان في زمن فيورباخ لم يكن خاضعا لأنوار الوحي السماوي، فقد كان من الممكن الوصول إلى مثل هذه النتيجة. كان فيورباخ سابحًا في عقلانية لاهوتية تهمل الإيمان وتتركه بين يدى الذاتية وحدها، ولذا كان يعتقد أن من واجبه أن يوائم بين اللاهوت ونزع القداسة عن العالم الحديث وفي الأطروحة الأولى من (أطروحات مبدئية من أجل إصلاح الفلسفة) - ١٨٤٢، يؤكد فيورباخ على أن «سر اللاهوت هو الأنثروبولوجيا» ويحدد في كتابه (مبادئ فلسفة المستقبل) - ١٨٤٣ أن «مهمة الأزمنة الحديثة هي تحقيق الله وأنسنته وتحويل اللاهوت إلى أنثروبولوجيا» ويؤكد كارل بارت مستعينًا بآراء فيورباخ نفسها «أن الأنثروبولوجيا الفيورباخية المعادية للاهوت تمثل موضوعيا النتيجة الأخيرة لإمكانية هامة ودالة للاهوت الحديث».

ولكن إذا كان فيورباخ واثقًا أنه ليس ثمة مصالحة بين الإيمان والعقل، تلك المصالحة التي يسعى إليها لاهوت التوسط، فهو يدفع بلاهوت القطيعة إلى حدوده القصوى لدرجة أنه لايرى في الإيمان بالله سوى وعي الإنسان بذاته، إنه أيضا يشق في الوقت نفسه طريقًا للاهوت جديد يتخذ من الأنثروبولوجيا نقطة انطلاق وقد يكون في القول بأن اللاهوت الجديد خرج من عباءة فيورباخ مبالغة ولكن ثمة نقاط التقاء بين فكر فيورباخ وعلماء اللاهوت في القرن العشرين وهي نقاط يصعب معها أن نحرم فيورباخ من فضل تبشيره، قبل قرن من الزمان، بالحركات اللاهوتية في عصرنا الحالي.

يتعلق الأمر أساسًا بلاهوت موت الإله، المسمى باللاهوت الملحد [٤] ولندع جانبا اللاهوت الذي يرفض أية نزعة للتعالي. ذلك أنه يرى في المسيح تجسيدًا للإنسان وليس لله. مثل هذا التصور، فضلاً عن أنه يقف على حدود اللاهوت لم يجد بعد صيغته النهائية. ويزدهر أساسًا في الولايات المتحدة ويمثله هناك كل من: The J. Altzer, P.V. Buren, W.Hamilton, G. Vononion.

وفي المقابل هناك لاهوت أقل تطرفًا ولكنه أكثر وضوحًا : وهو اللاهوت الذي نجده مع أعلام من أمثال:

D. Bonhoeffer, P.Tillich, R.Bultmann

H.Broun, J.A.T. Rolinson

هذا اللاهوت يشبه الفكر الفيورباخي في أن الأنثروبولوجيا تشكل أساسه العام. ولكن تظل مسارات الفكر التي تقود إلى النتيجة نفسها مختلفة، فبالنسبة لفيورباخ يفقد الله جوهره في الإدراك الإنساني لأن الإنسان يخلع عليه صفاته الإنسانية الخاصة. ينبغي إذن أن يعي الإنسان أنه إله نفسه من أجل أن يضع حدا لهذا الاستنزاف لطاقات الإنسانية.

باختصار، ينتقد فيورباخ وهمًا دينيًا محددًا ولكنه يحتفظ بالعلاقة بين الإنسان والله بعد أن تمت معرفة الجوهر الحقيقي لله كجوهر للنوع الإنساني، أما اللاهوت الأنثروبولوجي فينبغي قطعا إمكانية أن نطبق على العلاقة بين الإنسان والله العلاقة نفسها بين الذات والموضوع. فلا يمكن أن يكون الله موضوعًا لأنه من حيث المبدأ غير قابل للفهم، فمن المستحيل أن نعزى إليه وجودًا موضوعيًا لايمكن أن يتم اللقاء بين الإنسان والله إلا على مستوى الذوات، فمعرفة الله تمر بالضرورة عبر معرفة الإنسان ويبدو أن قول فيورباخ «سر اللاهوت هو

الأنثروبولوجيا» قد وجد صدى جديداً وغير متوقع لدى علماء اللاهوت أنفسهم.

ولكن الأنثروبولوجيا التي يتم من خلالها إجراء هذه الصلة، تصاغ بصورة مختلفة. فقد حاول فيورباخ جاهداً أن يحل العلاقة بين الأفراد محل العلاقة بين الإنسان والله، منادياً بالعلاقة الشهيرة بين الأنا والأنت وهكذا يتحول لديه التيار الرأسي الصاعد إلى الله، إلى تيار افقي يضم البشر جميعاً؛ إنه حب إنساني محض.

وحتى نتجنب أن يؤدي مثل هذا التصور إلى نتيجة عكسية، أي أن يحل الدين ذو الطابع الإنساني محل الدين ذي الطابع الإلهي؛ لا يكتفي اللاهوت الأنثروبولوجي بأن يضع التيارين الأفقي والرأسي الواحد بجوار الآخر، بل يربطهما بصورة حميمية جداً، مؤكداً على أن الله يتجلى في العلاقات بين الأشخاص.

أما فيما يخص العودة إلى الحياة الدنيا المتضمنة في هذا التغيير، فلا نجد فرقاً كبيراً بين فيورباخ الملحد وعلماء اللاهوت المحدثين. فمعنى أن نهمل الحياة الآخرة أو ندمجها في نظرة أوسع للحياة الأرضية، ينتج عنه بالضرورة تعميق وإثراء للخبرة الإنسانية، ومساهمة للإنسان في الفعل الخلاق الذي يعلي من كرامته. عندما يعلن فيورباخ في مقدمة كتابه (مبادئ فلسفة المستقبل) أن مهمة فلسفة المستقبل هي أن تنتقل الفلسفة من مملكة «النفوس الميتة» إلى مملكة «النفوس المتجسدة» أي النفوس الحية، وأن ينزلها من نشوة فكرالهي، إلى حقيقة البؤس الإنساني. ليس الغرض هو رفع العبء الإلهي الذي يقع على كاهل الإنسان، بقدر ما هو من أجل دفعه لأن يتحمل مسؤلية قدره، أن يتجاوز نفسه بفضل المعنى الذي يعطيه للحياة. من الآن فصاعداً إن هذا الالتزام الشامل تحديداً وهذا التأثير الذي يمارسه الإنسان على الحياة، هو في الواقع ما يحاول اللاهوت الجديد أن يدمجه في بحثه عن الله. وكتاب بول تيليش الرائع (في الأعماق تكمن الحقيقة Tiefe ist Wahrheit) شهادة على ذلك.

ويرى تيليش أن هذا العمق اللانهائي وهذا النبع الذي لا ينضب في كل كائن هو الله. وإذا لم يكن لهذه الكلمة معنى بالنسبة لكم، فتحدثوا عن عمق حياتكم، وعن أصل وجودكم، وما يتعلق بكم بصورة مطلقة وما تأخذونه مأخذ الجد ؛ أي تحفظ. إذا فعلتم ذلك ربما تنسون بعضاً مما تعلمتموه فيما يخص الله، وربما حتى الكلمة نفسها. لأنه عندما تدركون أن الله يعني العمق، فستكونون قد عرفتم الكثير عنه ولا يمكن أن تطلقوا على أنفسكم ملحدين وغير مؤمنين لأنه لن يمكنكم التفكير أو القول بأن الحياة بلا عمق، وأن الحياة سطحية لأن الوجود نفسه ظاهري، ولا تكونوا ملحدين إلا عندما تتمسكون بهذا المنظور من يعرف العمق يعرف الله أيضاً» (٥).

وبنفس الطريقة يجعل رانر Rahner من هذا الغوص في أعماق الحياة الشرط اللازم لمعرفة الله. فهو يقول: «إن الخبرة بالله التي نتحدث عنها هنا، ليست رد فعل عاطفيا تابعا لمذهب نظري مفروض من الخارج، ولكن هذه الخبرة سابقة على المذهب وتفسير له» (٦).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن هذه المحاولات لإضفاء القيمة على الحياة الدنيا، نتج عنها النظر إلى الحياة لا بوصفها مقرًا للشر ولكن مجالاً للخلق ولمساهمة الإنسان فيه. وقد وجد مثل هذا التصور صيغته النهائية في بعض نصوص المجمع الكنائسي، هذه النصوص التي حاولنا أن نجد لها أصولاً فيورباخية.

كان فيورباخ، في نقده لجدل النفس والجسد عند هيجل، باستبعاده لأي انفصال بين العنصر الروحي والعنصر المادي، قد أبرز كلية الإنسان[٧]. ويلح المجلس الكنائس الثاني للفاتيكان بدوره على أهمية قبول الإنسان باعتباره كيانا متكاملا وبالتالي لا يمكن استبعاد الجسد، الإنسان هو وحدة النفس والجسد، وهو في وجوده الجسدي صورة مصغرة من عالم الأشياء الذي يجد في هذا الإنسان أنصع صوره التي يرضى بها عن وجوده. ممنوع إذن على البشر أن يحقروا من حياتهم الجسدية»[٨].

عندما ألفى فيورباخ الاهتمام الدائم بالحياة الأخرى من عقل البشر،كان يأمل أن يجعلهم مستعدين للمهام التي تنتظرهم في الحياة الدنيا، فكما يقول في مقطع صغير في تعليق على كتابه (تأملات في الموت والحياة) - ١٨٣٠ «يتعلق الأمر الآن قبل كل شيء بوضع نهاية للتفرقة القديمة القائمة بين الحياة الدنيا والحياة الآخرة) من أجل أن تركز الإنسانية بكل نفسها وقلبها، في ذاتها وفي عالمها وفي حاضرها، وذلك لأن هذا التركيز الشامل على العالم الواقعي سيولد من جديد رجالاً عظماء ومبادئ عظيمة وأفعالا عظيمة[٩]. ويبدو أن هناك نصًا مجمعيًا قد وصل إلى النتيجة نفسها عندما أكد أن الأمل في الحياة الآخرة إن لم يتحقق في الأنشطة المتعلقة بالحياة الدنيا، فإنه يجد فيها على الأقل أبعاده الحقيقية «نحن نعلم بالتأكيد أنه لا يفيد الإنسان شيئا أن يكسب العالم ويخسر نفسه، ولكن انتظار الأرض الجديدة لا يجب أن يضعف فينا الاهتمام بتعمير هذه الأرض، بل بالأحرى إلى إيقاظنا: فجسد العائلة الإنسانية الجديدة ينمو في الأرض..»[١٠].

ولكن الاتفاق يتسع بين فيورباخ واللاهوت الجديد على وجه الخصوص عندما يتعلق الأمر بموضوع الموت والخلود. ويعتبر هذا الاتفاق أمرًا يبعث على الدهشة لأن كتاب فيورباخ (تأملات في الحياة والخلود) - ١٨٣٠ هو الذي ألحق بفيورباخ تهمة الملحد في رحاب الجامعة،على ما يبدو أن هذا الكتاب يقوم بقلب كامل للمذهب المسيحي. إذ ينزل بالخلود إلى مستوى الوهم الضار بالإنسان، لأنه يجعل الإنسان يعتقد في خلود شخصي»، فيتركه منكفئًا على ذاته، لارغبة له في المساهمة في الجهد الإنساني. أما الموت، في المقابل، لو أخذ على محمل الجد،فإنه يؤدي بالإنسان إلى الرغبة في تأكيد خلوده بالعمل لصالح تقدم الإنسانية بأكملها «عندما يعترف الإنسان من جديد بأنه ليس هناك فقط موت ظاهر ولكن هناك موت حقيقي واقعي تنتهي به حياة الفرد تماما، عندئذ تكون لديه الشجاعة أن يبدأ حياة جديدة، وأن يشعر بالحاجة الملحة لأن يقيم نشاطه

الروحي على ماهو حقيقي وجوهري ولا نهائي حقًا، عن طريق الاعتراف بحقيقة الموت وعدم التنكر له، يستطيع الإنسان إنكار ذاته حقيقة»[١١].

يبدو أن «الموت الواقعي الحقيقي» الذي يتحدث عنه فيورباخ لايتوائم مع الانفصال بين الروح والجسد الذي يتضمنه مفهوم الموت من وجهة النظر المسيحية.

لقد احتفظ كارل رانر في كتابه (نحو لاهوت للموت)[١٢] بهذا الانفصال بين الروح والجسد، لأنه من حقائق الإيمان، ولكنه استبعده من تأملاته الأنثروبولوجية،لأنه يصف الموت ولا يقول شيئا عن السمة الخاصة للموت باعتباره حدثا يؤثر في الإنسان نفسه»[١٣] فمع تأكيده أن «الإنسان هو الذي يموت»[١٤] يظهر المؤلف نيته في النظر إلى الموت باعتباره قدرا خاصا للإنسان. الإنسان ليس خطوة مقيدة على طريق المستقبل، ولا علامة مؤقته تسطع الحياة الحقيقية فيها فجأة، ولكنه كائن نهايته الموت، هذا الموت يحدده للأبد ويحققه بصورة لا رجعة فيها. ويقول كارل رانر: «بالنسبة للإنسان ككل، وبالنسبة لروحه بالتالي، يحدث في الموت شيء جوهري: هو قدوم نهاية الإنسان باعتباره شخصا حرا» [١٥] إن الموت ينال الإنسان كله، وليس جسده فقط، ويوقف تماما حياة يتمازج فيها الزمان بالخلود. ينتج عن ذلك أن وجودنا الأرضي لاتنحط قيمته بالنسبة لقيمة الأبدية بل يصبح لهذا الوجود دور جديد تندمج فيه الحياة الزمنية بالحياة الأبدية، فتكتسب الحياة عمقًا وطعمًا جديدين. إن الحياة التي نحياها تحدد القيمة والمعنى اللذين تتخذهما عند الموت. فالموت هو تأكيد واعتراف بالحياة نفسها. وهكذا نلاحظ مجددًا أن اللاهوت الجديد وإن انطلق من مقدمات مختلفة، يبدو وكأنه قد التقى بفيورباخ الذي حث من جانبه البشر على السعي إلى الخلود بقبول فكرة الموت الحقيقي.

وعلى الرغم مما في محاولات التقريب والموازاة هذه بين فيورباخ واللاهوت الجديد من جاذبية، إلا أننا يمكن أن نرى فيها بعض التعسف. ألم يستلهم اللاهوت الجديد فلسفة هيدجر الأولى، وهي الأنثروبولوجياالشخصانية؟أليس أمرًا مزعجًا أن نقدم فيورباخ على أنه في أعماقه مفكر مسيحي في حين أن جان جيتون يعتبره في كتابه الأخير (هذا ما أعتقد) - ١٩٧١، «أكبر خصومنا وضوحًا وأهمية: فيورباخ هذا النبي الأسود»؟ إزاء ذلك نجد أن فيورباخ هو نفسه الذي يحررنا من الحيرة: لقد قدم لنا هو نفسه هذا الانقلاب الذي يجعل من ملحد ملعون مفكرًا مسيحيًا. ويحتوي تعليقه على (تأملات في الموت والخلود) على هذه السطور التي تبعث صوتا تنبؤيًا: «باختصار، بينما كان الفقراء والمظلومون والبؤساء هم المسيحيون في الأزمان الغابرة، نجدهم اليوم ليسوا مسيحيين، أي تغير غريب، أولئك المسيحيون والمؤمنون اسمًا، هم عمليًا وفعليًا وثنيون، ومن هم وثنيون اسمًا هم عمليًا وفي الحقيقة مسيحيون. ومع ذلك أبشروا يا من تعانون، إن الانتصار السياسي للمسيحية هو ضياعها الأخلاقي. ومن يعتبرون اليوم من وجهة نظرهم - أو من وجهة نظر الآخرين - أصدقاء وحماة المسيحية، سيسفرون عن وجوههم كأعداء حقيقيين للمسيحية، ومن يعتبرون اليوم أعداء المسيحيةسيعرفون يومًا على أنهم أصدقاؤها الحقيقيون»[١٦].

الهوامش

(1) H. Ehrenburg, Disputation, t.l.Fichte (Munchen, 1933) P. 167 (Cité,Chez Xhauflair, P.334)

(2) X Hauflair,op.ct., P.335

(3) Gbid., P.333

(4) Chzndenek Trtik, Zur Frage der at heistischen Theologie: Dialog I. (1968). P. 28

(5) Paul Tillich,In der Tiefe ist Warheit (stcttgart 1952), P.55

(6)V.Rahner, Schriften, v.1,P.104.

(7) L. Feuerbach, Samtliche Werke, T.X.2,P.136s.

(8) Goudium et spes,Mo14, SI *225)

(9) Leuwig Feuerbach,Kleeinesre Schriften, T.III (Berlin, 1974) P.159.

(10) Goudium et spes. Mo 39,52 (P.257).

(11) L.Feuserbach , Samtliche Werke,T.I., P.27.

(12) Karl Rahner,Essais Theolegiques, T.III. Paris, 1963, PP. 103 - 167.

(13) Ibid P.114

(14) IBid P.114

(15) IBid,1P. us

(16) H.Feuerbach, Kleinere Schriften, T.III.PP>287-288.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سولاف هلال

بسمة على شفة ماء

قلقة كنت ومضطربة، بضع ساعات تحول بيني وبينه، هجرني النوم، ربما أنا التي هجرته، إنها رحلة إلى السعادة.

اقتحم حياتي عبر مكالمة خاطئة تكررت عشرات المرات.. شدني صوته، كان مميزاً يحمل نبرة غليظة تنم عن رجولة مفرطة. داعب روحي بشفافية روحه. دغدغ مشاعري وأوقد منصهراً للجليد الذي يكتنفها.. أحال عالمي الهادئ إلى عالم صاخب لا يشبه ذلك الذي اعتدته.. فحياتي قبله فراغ كل ما فيها سراب. لا أذكر منها سوى تجربة فاشلة لم أكن مسئولة عنها هي الوصمة التي ستبقى لصيقة بي ما حييت.

أحببته بصدق، توجت بحبه أنوثتي المطعونة بيد وحش آدمي اقترنت به رغماً عني وعشت معه ثلاث سنوات.

كان شبقاً.. مهذاراً.. أرعن لا تحد رغباته حدود، هجرته وأنا الصغيرة ذات الأعوام السبعة عشر دون أن آسف على شيء.

أرهقتني الساعات وما أشد وطأتها على من ينتظر إشراقة أمل.

كنت أعد الوقت بدقائقه وثوانيه يملأني الشوق للحظة اللقاء. جالت في خاطري مشاعر جميلة أغمضت عيني.. حاولت أن أرسم له صورة من محض الخيال لكنني لم أفلح، فكل الصور تأتيني دون ملامح. شدني الحنين إليه. رفعت سماعة الهاتف.. أعدتها ثم وثبت نحو المرآة ووقفت أرنو إلى وجهي في انبهار لكأنني أراه للمرة الأولى.. أعجبتني تفاصيله فارتسمت على شفتي ابتسامة الرضاء فتحت خزانة ثيابي.. أخرجت محتوياتها وبذلت جهداً في انتقاء ما سأرتديه..

تغلغلت أصابعي بين خصلات شعري الداكنه تساءلت هل اقيده أم اتركه منسدلاً على كتفي في استرخاء وفجأة هاجمتني هواجس مفزعة اغتالت الطمأنينة في نفسي وتركتني فريسة للظنون اتصلت به على الفور لأضع حدا لتلك الهواجس المقيتة.

كان مستيقظاً هو الآخر.. لعله مثلي.. من يدري

قلت له بنبرة راعشة:

ـ أنا قلقة.

ـ لم القلق.

ـ قد لا أعجبك.

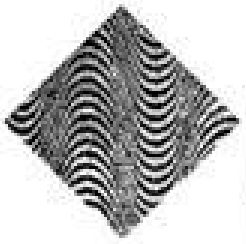
ـ للمرة الألف أقولها لك.. أنا عاشق الروح. وعدا ذلك لا تهمني اية تفاصيل. شعرت بالارتياح فتحت النافذة لأستنشق نسائم الربيع، الفجر يرتدي ثوبه الرمادي بتؤدة، وثمة غيوم تتراكض هنا وهناك. شعرت بالخدر يدب في نفسي فأمسكت بتلابيب النوم. في الصباح وجدتني أكثر تفاؤلاً وحباً للحياة. ارتديت ملابسي على عجل لكنني لم أغفل أدق التفاصيل. وصلت إلى المكان المحدد قبل الموعد بقليل كنت حريصة على أن أراه قبل أن يراني. وقفت في مكان قصي ثم رحت أرصد الشارع بعينين متوفزتين.

كانت السماء حينها تنزل رذاذاً اشعرني بالنشوة مرقت أمامي عشرات الوجوه تعبت عيناي من كثرة التحديق وفجأة احسست بالخجل والاضطراب وخيل إلى أن هناك عيوناً تترصدني وشفاهاً تهمس وأصابع تشير نحوي. كدت أهرب لولا أنه حضر في الوقت المناسب عرفته من ملابسه.. تسمرت في مكاني مصعوقة بالدهشة والتزم الشارع الصمت.. وبعد أن تجاوزت لحظات الذهول جرجرت خطواتي بتثاقل وعبرت الشارع ثم وقفت على الرصيف الأوسط أرنو إليه كان وسيما أشقر الملامح يقف مزهواً بسنواته العشرين يجوس الشارع باحثاً عن فتاة الحلم وفجأة ركض في إثر فتاة بينما رحت أجري عملية حسابية كان ناتجها ستة عشر عاماً هي الفرق بين عمري وعمره.

بغداد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمود نسيم



الحديقة

ستصحو المليكةُ من نومِها
والطبيعةُ صامتةٌ
وظلالُ الحديقة فوق السرير

ستصحو المليكةُ مغمورةً بالطيور
وتخرجُ للشرفةِ البحرية، كان الحصان
يخبُّ، يدبُّ، وينفضُ في الماءِ غُرَّتَهُ
ويهبُّ مُثيرا غباراً وأخيلةً في الحديقةِ
يخفقُ مُجتلياً بخصوبته تحت شرفتِها
فتجاوبهُ بالسكونِ دقائقَ، ثم الغناءْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تمسُّ خلاياه في وقدةِ الخفقان
وتُلقى عليه الوشاحْ
فيجمحُ مُتصلا بالمياه
يرى النحلَ مُشتبكاً بسوائلهِ العسليةِ
بين الزهورْ

طنينُ الخليّةِ يغرى الحصانَ، فيبدأ في الدورانِ
المسائيِّ حولَ المليكة، مُرتقصاً، باللقاحْ
ويشهقُ مُمتلكاً طاقةَ الجسدِ الذكريُّ
فلايتساءلُ في رقصهِ المتدافعِ والدائريُّ
أتبقى المليكةُ في الارتفاعِ مُخصّبةً
أو يموتُ الذكورْ؟

يحلُّ العماءُ، سوى قبسةِ النارِ وسط الشجيرةِ
تكشفُ حجرتها، وتُعرّى الإناث من الطيرِ
والعازفاتُ انتشرن بآلاتِهنَّ على درجِ القصرِ
قام الحصانُ على صوتِها الوتريِّ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رآها تُزيلُ نقوشَ الوحوشِ الصغيرةِ عن جسمِها
ورآها بمخدعِها متشهِّيةً في انغمارِ الأجنَّةِ والزهرِ
تظهرُ ساحرةً، وتُدلُّ الحصانَ على خصلةِ الشعرِ
قال سأدركُها دون معرفةٍ!
وأشار إلى الزهرةِ الحجريةِ
قالت وطوقٌ من البرقِ في يدِها
كيف أفرغتَ جسمكَ في لحظاتٍ من العشبِ والسرِّ
كيف انتويتَ الصلاةَ وسبَّحتَ باللغةِ الوثنيةِ
كيف انتحلتَ صفاتِ الطبيعةِ في لحظةٍ هي بين
الشهادةِ والغيبِ
ثم تتبَّعتَ طائرها، وهي تغويكَ
ناثرةً في الهواءِ غُلالاتها الذهبيةَ
راقصةً بكَ في الفجرِ
قال سأعرفُها دون معصيةٍ!
واستباح طقوساً مُحرَّمةً
فأنامتهُ حيث اشتباك الأشعَّةِ والجمرِ
أبقتهُ مُحتدماً في رمادٍ من الرغباتْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكيف تشيَّأتَ حتى تحرَّرتَ؟
قال وفى جسمه أبدٌ عابرٌ: هذه هِبَةُ الكلمات
يضلُّ الحصانُ وينسى فراديسَهُ
هابطاً فى خلاءٍ من العشبِ والشهواتْ
يقولُ الظواهرُ غامضةٌ
يستثيرُ الشرارةَ من حكَّةِ الحجرينِ
الشرارةُ تستولدُ النارَ
والنارُ دائرةٌ بتموجها اللهبىِّ
فيطفو نباتٌ غريبٌ
يُغطى المواليدَ من كلِّ جنسٍ
تهبُّ الحرارةُ فى كائناتٍ ترابيةٍ
وتُولِّدُ فيها عناصرها الجسديةَ
ضوءٌ ولا رؤيةٌ
طائرٌ دائرٌ فى النواةِ
ورائحةٌ خصبةٌ فى الحصاةِ
نهارٌ وليلٌ ولازمنٌ
والمليكةُ دافقةٌ فى النعاس
تحسُّ انغمارَ حديقتِها، والطبيعةُ صامتةٌ، والحواس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تصبُّ عصارتها حيةٌ فى الحصانِ النحاس
فيرقصُ بين التماثيلِ فى مسرحِ الشمسِ
فيما تخفُّ الإضاءةُ ساجيةً فى المكانْ
تفوحُ الحديقةُ بالثمراتِ الخفيَّةِ
بالضوءِ والريحِ، بالطيرِ والحيوانْ
يصيرُ الترابُ ثماراً فُجائيةً
وتظلُّ الخليةُ فى الدورانْ

والحديقةُ فى أبديَّتِها
والمليكةُ نائمةٌ. والحصانْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى العدد القادم من إبداع:

الإسلام فى عصر مابعد الحداثة

أكبر أحمد

ترجمة غادة الحلوانى

منى طلبة

المحور الثالث
بين الدين والأسطورة

١ ـ الفرض النظرى

اولاً: ثلاثة انواع من النصوص

فى المقال السابق حاولت أن أقدم فرضًا نظريًا لتعامل جديد مع نصوصنا الخاصة بالأدب الأخروى، فى إطار هذه المحاولة ميزت بين ثلاثة انواع من النصوص هى الأسطورى والدينى والإنسانى، وجمعتها تحت باب الأدب، بوصفها رموزًا لم تفض معانيها بعد. غير انى ميزت بين الأدب الأسطورى والدينى والإنسانى، على أساس أن الأسطورة والدين يرتبطان بكاتب متعالٍ على التاريخ - وحى الكهان أو الوحى الإلهى للأنبياء (ولعل فى هذا التعريف ما يسمح لنا بفهم خصيصة الارتباط بين الأسطورة والدين والأدب الشعبى، ذلك لأنه هو أيضًا أدب لم يُعْنَ مؤلفه) - وبين الأدب الإنسانى الذى يعلن المؤلف فيه عن نفسه ويربط نصه بظرفه التاريخى (غير أن تجاوز نص الأديب لظرف مؤلفه التاريخى، وقدرة نصه اللانهائية على التحول والخلود وتوليد القيمة، قد تجعل من هذا الأديب شبه إله أونبى طورًا، أو مؤلفًا ميتًا طورًا ثانيًا، وفى الحالين يتعالى بنصه على التاريخ) [1].

وقد خلصت فى افتراضى هذا إلى أن الأسطورة تعطى الأولوية للوحدة الحكائية، ومجالها هو مجال الاعتقاد فى صدق ما تقدم. أما الأدب الإنسانى فهو يولى اللغة الأهمية الكبرى وهو لايدعونا للاعتقاد فى صدق ما يقول كما هو الحال مع الأسطورة ، ولكن يمارس علينا تأثيرًا، ويكون مجاله هو الجمال. فى حين أن النص الدينى يبدو أكبر من النص الأسطورى والإنسانى إذ يحتويهما معًا ويعلو عليهما، فالمقدس فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الدين هو تلك اللغة التي تحكي الحكاية ثم تفتت التصديق الحرفي لها لصالح بعدها التأملي اللغوي ، ومن ثم فالدين هو مجال الدعوة للقراءة. و هو مجال تقويض التصديق بالخرافة لصالح الجهد المبذول من قبل القارئ لاستنباط الفكرة أو القيمة من خلال اللغة. غير أن هذه النصوص على تمايزها السابق توضيحه يسهل تداخلها فيما بينها ، أو تحولها جميعًا الى معرفة. فالجدير بالإشارة في هذا الصدد هو أن الأسطورة لم تعد في العصر الحديث موضعًا للتصديق، وإنما صارت موضوعًا للدرس واستنباط المعنى أو التبشير بالقيم الإنسانية. ومع ذلك فقد ظل الإنسان حتى عصرنا الحديث وعلى الضفة الأخرى من نهر الكلمة مبدعًا لأساطير جديدة [٢]. كما أن الأدب الإنساني لم يعد موضع الفتنة وإنما مكمن التبشير بمجتمع أفضل، كما انه أصبح في الكفة المقابلة سلعة للهيمنة والتكسب والدعاية والإعلام حتى بدت اللغة في جمالها هذا عدوانًا[٣]. أما الدين، فبنيته المزدوجة - التي سبق تفصيلها من قبل - تتيح بدورها وحدة الجماعة والتعدد المعرفي اللانهائي من جهة، كما تسمح من جهة ثانية بتحول النص الديني إلى أساطير، له ما لها من خصائص اشتقاق الأساطير وتثبيتها، مما يبطل النص الديني كلغة مقدسة.

ثانيًا: بالإبداع أيضًا لابالقراءة وحدها

القراءة إذن هي جوهر النص الديني الذي يقوم على بنية مزدوجة من تقديم الحكاية وتفتيتها لغويًا لصالح عمقها الدلالي. والحكاية فيه ليست صدقًا ولاكذبًا وإنما كلمة تقرأ، أي يتكشف معناها للمتأمل لغتها. ولكن القراءة اللغوية وحدها لاتكشف لنا عن كل الأبعاد الدلالية والمعرفية للنص الديني، وإنما تتكشف الدلالات عن طريق الإبداع لأدب إنساني راقٍ. كيف؟ ما قدمته من ضرورة ارتباط جهد القراءة بالإبداع الأدبي هو خلاصة حاسمة لأسئلة طالما ارقتني: كيف يعظم إحساسنا بالكلمات، كيف ندرك لها أبعادًا لانهائية للمعنى، لماذا نكدّ في البحث عن المعنى كل هذا الكدّ؟ . ربما أتاحت لنا بنية معاجمنا العربية بعض معالم الإجابة. فإذا فتحت معجم لسان العرب لتستفسر عن معنى كلمة، لن يجاوبك المعجم بإجابة حاسمة، وإنما سيصحبك في رحلة إلى الحقول الدلالية للكلمات، حقول يتناوب على كشفها الإبداع الأدبي والعلمي والعملي للأفراد . فمعاني الكلمات يشارك في إيضاحها الشواهد الشعرية، والمصطلحات العلمية والقراءات المختلفة، والمفهوم عن الموروث من الامثال والأساطير، معاني الكلمات يفتقها كل نشاط بشري، ويستبينها كل جهد في صياغة الكلمات في سياقات متجددة باستمرار، هذا هو الدرس الأول الذي يلقيه علينا المعجم العربي، اليس المعنى واحدًا بعيدًا مهولاً تمزقه الكلمات، ليتوه منا فيها، أو لنعيد إدراكه من خلالها، فكل كلمة تحيلنا الى طبقات من المعنى، لتحيلنا هذه بدورها الى غيرها من الكلمات، حتى نستوفي المعجم كله. معنى يزداد تعقيدًا، لم يكتمل بعد، إذ ينتظر صياغات جديدة للكلمات في سياقات جديدة ينحتها الشعراء والفقهاء، والعلماء، وتستحدثها الأحداث والحركة في التاريخ، لعلها.. لعلها تبين عن كامل المعنى.

في بناء المعجم العربي نستبطن فلسفة للغة من جهة، ونقف على إدراك بعيد للدرس القرآني من جهة ثانية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فالمعجم لا يقدم لنا معاني وإنما نصوص وشواهد إبداع الأفراد للمعنى.ونحن نحاول استعادته عن طريق الوصل الذ في ما بين مختلف النصوص المصرفة له. المعجم العربي إذن: دعوة مفتوحة لتصحيح المعنى واستكماله والكشف المستمر عن كوامنه. ومعاجمنا قد عطلت منذ القرن الثاني عشر فلم يضف إليها شواهد إبداعية، ومع توقف تسجيل نشاط الأفراد في الإبداع الكاشف عن التجليات الخصبة للمعاني، تعطلت مذاهب الاجتهاد لفهم النص القرآني. كل إبداع أدبي وعلمي وتأويلي وكل نشاط بشري . يغير مفهومنا للكلمات وينبهنا إلى أن الحقيقة اكبر مما نالف . هو بهذا المعنى يعد مساهمة في قراءة النص الديني، إذ يكشف لنا عن أبعاد جديدة للمعنى الذى تكدح لتبيانه كل حركة عمل وإبداع جديدة.

بعبارة أخرى، كل قراءة جديدة للكلمات في النص الديني تعتمد بالضرورة وبالموازاة لها على كل إضافة إبداعية جديدة لاستعمال الكلمات. وهو ما يجعل النص الديني نصاً مفتوحاً محفزاً للقراءة والكتابة معاً، محركاً للروح الإنساني وللحركة في التاريخ.

في هذا الإطار يصبح كل نشاط كتابي قراءة جديدة لكلمات الله، وكل نشاط قرائي كتابة جديدة «لكلمات الله التي لاتنفد».

ثالثاً: اجراءات التاويل في هذه الدراسة

كانت هذه المقدمة ضرورية ليصل القارئ ما بين التأويل المقدم لحديث الإسراء والمعراج في العدد السابق من مجلة إبداع*، وبين التأويل الآتي لمفهوم الحور العين في النص القرآني. وقد اتبعت في البحث السابق إجراءات للتأويل تتفق وطبيعة نص حديث الإسراء والمعراج وظرفه التاريخي المرتبط بحدث الهجرة حتى تكشف لنا عنه كنص ثورى أحدث طفرة في الوعي العربي، إذ انتقل به من الوعي الجاهلي القبلي العصبي القائم على ثنائية الذم والمدح إلى الوعي الأممي الإنساني القائم على شعور الفرد بالمسئولية والاهتمام بالغير.

أما إجراءات التأويل في هذا البحث فهي محاولة لتقديم قراءة جديد لمفهوم الحور العين في القرآن الكريم، قراءة تأويلية تحاول زعزعة ما استقر من معنى شائع وهي تعتمد على التحليل اللغوى «للحور العين» في النص القرآني.

كما تحاول تقديم التأويل الأدبي لمفهوم الولدان المخلدين في نص أدبي كنموذج للأدب الذى يساهم في تغيير مفهومنا للكلمات، نريد في النهاية بذلك أن نوضح كيف تساهم القراءة اللغوية للنص المقدس من جهة، كما يساهم الإبداع الأدبي الراقي أيضاً من جهة ثانية. في تعرفنا على المزيد من القيم الكامنة في النص القرآني.

٢ . النموذج التطبيقي:

قراءة تاويلية للحور العين في النص القرآني

وردت عبارة الحور العين في القرآن في السور الآتية[1]:

«كذلك وزوجناهم بحور عين»(٥٤ الدخان)

«متكئين على سرر مصفوفة وزوجناهم بحور عين»(٢٠ الطور)

«حور مقصورات فى الخيام»(٧٢ الرحمن)

«وحور عين كامثال اللؤلؤ المكنون»(٢٢ ـ ٢٣ الواقعة)

نلاحظ أن هذه الحور فى معظم كتب التفسير لها صورة أسطورية ثابتة، وذلك على اختلاف توجهات التفسير. وسوف تسمح لنا المقارنة بين مفهوم الحور العين فى التفاسير رسم هذه الصورة. وقد اخترت من هذه التفاسير ثلاثة: تفسير الجلالين لابن أحمد المحلى وجلال الدين السيوطى وهو أكثرها شيوعًا، التفسير المنسوب لابن عباس وهو أقدمها، ثم تفسير الكشاف للزمخشرى لأنه تفسير لغوى. ولم اتخذ نموذجًا من التفاسير الصوفية لأنها فى ذاتها تأويلات للنص القرآنى، وفى هذا البحث أقدم منحى تأويليًا آخر غير المنحى الصوفى فى التأويل.

ما معنى الحور العين إذن فى هذه التفاسير السابق ذكرها (*)، أهو أسطورى فعلاً أم لغوى دينى؟

الحور العين فى التفاسير:

١ ـ «إن المتقين فى مقام أمين، فى جنات وعيون، يلبسون من سندس وإستبرق متقابلين، كذلك وزوجناهم بحور عين يدعون فيها بكل فاكهة آمنين» الدخان ٥١ ـ ٥٤

١ ـ [ابن عباس ص٤١٩]

تعنى : (وزوجناهم) أقررناهم فى الجنة، (بحور) بجوار بيض، (عين) عظام الأعين حسان الوجوه

ب ـ [تفسير الجلالين ص٤١٩]

(وزوجناهم) من التزويج أو قرناهم، (بحور عين) بنساء بيض واسعات الأعين حسانها، (يدعون) يطلبون الخدم (فيها) أى الجنة أن يأتوا (بكل فاكهة) منها (آمنين) من انقطاعها ومضرتها ومن كل مخوف.

ج ـ [الزمخشرى، ٣/٥٠٧]

(وزوجناهم) وقرأ عكرمة (بحور عين) على الإضافة، والمعنى: بالحور من العين لأن العين إما أن تكون حورًا أو غير حور، فهؤلاء من الحور العين لامن شهلهن مثلاً. وفى قراءة عبدالله (بعيس عين) والعيساء البيضاء تعلوها حمرة

٢ ـ «كلوا واشربوا هنيئا بما كنتم تعملون، متكئين على سرر مصفوفة، وزوجناهم بحور عين، والذين آمنوا واتبعتهم ذرياتهم» الطور ١٨ ـ ٢٠

أ ـ [ابن عباس، ص٤٤٤]

(وزوجناهم) قرناهم فى الجنة، (بحور) بجوار بيض، (عين) عظام الأعين حسان الوجوه

ب ـ [تفسير الجلالين، ص٤٤٣]

(زوجناهم) أى قرناهم (بحور عين) عظام الأعين حسانها.

ج ـ [الزمخشرى ٤/٢٤]

(حور عين) وقرئ بعيس عين، (والذين آمنوا) معطوف على (حور عين): أى قرناهم بالحور وبالذين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أمنوا: أى بالرفقاء الجلساء منهم كقوله تعالى ـ إخوانًا على سرر متقابلين ـ فيتمتعون تارة بملاعبة الحور وتارة بمؤانسة الإخوان المؤمنين.. فيجمع الله لهم أنواع السرور بسعادتهم فى أنفسهم وبمزاوجة الحور العين وبمؤانسة الإخوان المؤمنين وباجتماع أولادهم ونسلهم بهم.

٣ ـ « فيهن قاصرات الطرف لم يطمثهن إنس قبلهم ولاجان، فبأى آلاء ربكما تكذبان، كأنهن الياقوت والمرجان..» الرحمن ٥٦ ـ ٥٨ .

أ ـ [ابن عباس ص٤٥٢]

(لم يطمثهن)، لم يجامعهن، ويقال لم يجنبهن إنس قبلهم (إنس) قبل أزواجهن، و(لا جان) ولاجن قبل أزواجهن.

ب ـ [تفسير الجلالين ص ٤٥١ ـ ٤٥٢]

(فيهن) فى الجنتين وما اشتملتا عليه من العلالى والقصور (قاصرات الطرف) العين على أزواجهن من الإنس والجن (لم يطمثهن) يفتضهن وهن حور أو من نساء الدنيا المنشآت (إنس ولا جان)، فبأى (آلاء ربكما تكذبان) (كأنهن الياقوت) صفاء (والمرجان) أى اللؤلؤ بياضاً.

ج ـ [الزمخشرى ٥٠ ـ ٢/٤٩]

(فيهن) فى هذه الآلاء المعدودة من الجنتين والعينين والفاكهة والفرش والجنى، أى فى الجنتين لاشتمالهما على أماكن وقصور ومجالس (قاصرات الطرف) نساء قصرن أبصارهن على أزواجهن لا ينظرن الى غيرهم. لم يطمث الإنسيات منهن أحد من الإنس، ولا الجنيات أحد من الجن، وهذا دليل على أن الجن يطمثون كما يطمث الإنس.. قيل هن فى صفاء الياقوت وبياض المرجان وصفار الدر أنصع بياضًا. قيل إن الحوراء تلبس سبعين حلة فيرى مخ ساقها من ورائها كما يرى الشراب الأحمر فى الزجاجة البيضاء.. (خيرات) مخففة، أما خير الذى هو بمعنى أخير، فلا يقال فيه خيرون ولاخيرات. وقرئ، خيرات على الأصل، والمعنى فاضلات الأخلاق حسان الخلق، (مقصورات) قصرن فى خدورهن، يقال امرأة قصيرة وقصورة ومقصورة: مخدرة، وقيل إن الخيمة من خيامهن درة مجوفة

٤ ـ «والسابقون السابقون.. فى جنات النعيم يطوف عليهم ولدان مخلدون.. وفاكهة مما يتخيرون، ولحم طير مما يشتهون، وحور عين، كأمثال اللؤلؤ المكنون.. وأصحاب اليمين ما أصحاب اليمين فى سدر مخضود، وطلح منضود.. وفاكهة كثيرة لامقطوعة ولاممنوعة، وفرش مرفوعة، إنا أنشأناهن إنشاء، فجعلناهن أبكارًا عربًا أترابًا»

(الواقعة ١٠ ـ ٣٧)

أ ـ ابن عباس ص٤٥٤

(حور) يطوف عليهم جوار بيض، (عين) عظام الأعين حسان الوجوه (كأمثال اللؤلؤ المكنون) قد كن من الحر والبرد.

ب ـ تفسير الجلالين ص٤٥٣

(السابقون) الأمم الماضية وهذه الأمة والخير على سرر منسوجة بقضبان الذهب والجواهر، يطوف عليهم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

للخدمة (ولدان مخلدون) على شكل الأولاد لايهرمون.. وفاكهة مما يتخيرون ولحم طير مما يشتهون وللاستمتاع (حور) نساء شديدات سواد العيون وبياضها (عين) ضخام العيون كسرت عينه بدل ضمها لمجانسة الياء، ومفرده عيناء كحمراء، وفي قراءة بجر حور عين (كأمثال اللؤلؤ المكنون) المصون (وفرش مرفوعة) على السرر (إنا أنشأناهن إنشاء) أي الحور العين من غير ولادة (فجعلناهن ابكارا) عذارى كلما اتاهن أزواجهن وجدوهن عذارى ولا وجع (عربًا) بضم الراء وسكونها جمع عروب وهي المتحببة الى زوجها عشقًا له (أترابًا) جمع ترب أي مستويات في السن.

ج - [الزمخشري ٣/٥٤]

قرئ حور عين بالرفع، على وفيها حور عين. أو للعطف على ولدان مخلدون، أو بالجر عطفًا على جنات النعيم، كأنه قال: وهم في جنات النعيم وفاكهة ولحم وحور. (وفرش) جمع فراش وقرئ وفرش بالتخفيف (مرفوعة) نضدت حتى ارتفعت أو مرفوعة على الأسرة، وقيل هي النساء لأن المرأة يكنى عنها بالفرش مرفوعة على الأرائك ويدل عليه قوله تعالى إنا أنشأناهن إنشاء لأن ذكر الفرش وهي المضاجع دل عليه أنشأناهن إنشاء أي ابتدأنا خلقهم خلقًا جديدًا من غير ولادة فإما يراد اللاتي ابتدئ إنشاؤهن أو اللاتي أعيد إنشاؤهن... وقرأ الآية (عربا) بالتخفيف جمع عروب وهي المتحببة إلى زوجها الحسنة التبعل، (أترابًا) مستويات في السن بنات ثلاث وثلاثين وأزواجهن أيضًا كذلك.

هكذا نستطيع أن نرسم ملامح أسطورة الحور العين كما تمثلت في كتب التفاسير التي نقلنا اجتهاداتها في تحويل النص القرآني الى أسطورة، وفي تحويل السياق اللغوي الى وحدة حكائية مكتملة المعالم، فالجهد التفسيري في هذا المقام ليس تحليليًا، ولكنه جهد تركيبي للحكاية: فالمؤمنون سوف يجازون لحسن أعمالهم بنساء عذارى كلما طمثن عادت إليهن بكارتهن لتفض من جديد، وهن مرفوعات على الأسرة، وحولهن الخدم من الولدان المخلدين يأتونهن وأزواجهن الصالحين بالفاكهة ولحم الطير والخمر مما يشتهون. وهن محجوبات في الخيام، جميلات بيض عظام الأعين حسان الوجوه، يخلقن من غير ولادة، أو يبعثن من الحياة الدنيا. لتتراوح أعمارهن حول الثلاثة والثلاثين عامًا.

وهكذا تكتمل الأسطورة، ويتم تحول النص القرآني الى نص اسطوري مثير للغرائز ثوابًا للمتقين!

استراتيجيات تحويل النص الديني إلى أسطورة:

النص الديني هو النص المقوض للأسطورة عن طريق التفسير والتحليل اللغوي للكلمات، ولكنه في النصوص المفسرة السابقة يتحول إلى حكاية عن المتعة والنعيم المنتظر. وهذا التحويل يتم في هذه النصوص وفق استراتيجيات محددة:

الاستراتيجية الأولى:

يعتمد «تفسير الجلالين» على استراتيجية الوصل لتغيير معنى الكلمات، فهو يتخذ من كلمات النص القرآني متكًا لحكاية وفق صياغة المفسر، وهي استراتيجية معروفة في إثارة الخيال، هنا تصبح ألفاظ النص الديني مجرد محاور لتحرير الخيال. ولننظر لهذا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

النهج في هذا الشاهد: «وللاستمتاع (حور) نساء شديدات سواد العيون وبياضها (عين) ضخام العيون.. و(فرش مرفوعة) على السرر (إنا انشاناهن إنشاء) أى الحور العين من غير ولادة فجعلناهن (أبكارا) عذارى كلما أتاهن أزواجهن وجدوهن عذارى ولا وجع.

الكلمات القرانية فى هذا التفسير موضوعة بين الأقواس، وما بينها من وصل هو صياغة المفسر، وهى حكاية من صنع المفسر نفسه. (فالفراش) تصبح نساء، و(مرفوعة) تصبح لإتمام معنى الحكاية نساء مرفوعات على الأسرة، و(الإنشاء) يصبح خلقًا جديدًا لبكارة جديدة يفضها المومن كلما أتى حوريته.

الاستراتيجية الثانية

ليست استراتيجية الوصل بين كلمات النص الديني بعد انتزاعها من سياقها، وتبديدها كجملة تامة، وتفتيتها الى الفاظ يعيد المفسر صياغتها لصالح استكمال عناصر الحكاية الأسطورية، فالاستراتيجية الثانية تعتمد العرض لشكل التفسير من خلال تعدد القراءات للكلمات، مما يجعل موقعها النحوى، وبالتالى معناها متغيرًا. هذا العرض نجده عند الزمخشرى ولكن مثل هذا النهج العلمى سرعان ما يتبدد مع تكريس المفسر للقراءة المدعمة للأسطورة. فالعرض لمختلف القراءات لايعنى القلق بين تعدد مناحى المعنى، ولاالتساؤل عن تنوعه ما بين قراءة وأخرى. وإنما يعنى تفوق المفسر فى الوقوف على اختيار القراءة المنسجمة وعناصر الأسطورة القارة فى ذهنه فلفظ (فرش) مجرور فى الآية، ولكن الزمخشرى يقراه بالرفع، ليعطفه على الحور العين، ولتصبح الفرش هى النساء الأبكار التى توطأ: (وفرش) بالتخفيف مرفوعة: نضدت حتى ارتفعت، أو مرفوعة على الأسرة، وقيل هى النساء لأن المرأة يكنى عنها بالفراش مرفوعة على الأرائك.. ويدل عليه قوله تعالى (إنا أنشاناهن إنشاء). فى هذا الباب يترك الزمخشرى قراءة الفرس بالجر، لصالح قراءة بالرفع تجعلها معطوفة على الحور العين، وهو يدعم هذا الاختيار بكلمة الدليل، ليأتى ببرهان لا على معنى الكلمة وصعوبة تحديده، ولكن على اختياره هو لقراءة دون غيرها. القول بتعدد القراءات اصبح عملية شكلية تتمخض فى النهاية عن الاستهانة بها لصالح الدليل والبرهان الذى يعبر به المفسر عن قوة حسن اختياره لكمال الأسطورة .

الاستراتيجية الثالثة

لاتعتمد على إعمال الخيال عن طريق الحشو بين الكلمات، ولا على تكريس قراءة دون أخرى، وإنما على التبسيط، وهى استراتيجية تفسير ابن عباس. واستراتيجية التبسيط هذه تعتمد على إحلال المرادف مكان اللفظ الأصل، تارة بشكل مباشر، وتارة باستخدام الأداة «أى»، فالكلمة القرانية يحل محلها فى بساطة المرادف المختار من قبل المفسر، أو الكلمة البديلة الموضوعة بعد «أى»، ومن المعروف أن «أى» اصطلاحًا هى أداة مفسرة وكلمة تتقدم التفسير، تقول أى كذا بمعنى يريد كذا، فأى تقوم بعملية تعويض لها قوة الجزم والتبسيط لمراد النص. وهى كثيرًا ما تساعد القارئ على الاستغناء عن النص الأصلى لصالح ما يريده المفسر منه. والمفسر هنا يغلب المعنى الشائع للفظ هذا المعنى الذى لايحتاج معه إلى التزيد فى الشرح، وإنما يكفيه

الإشارة إليه من خلال المرادفة أو استخدام الاداة اى. ملغيًا بذلك سائر إمكانات المعنى، ومخاطبًا قارئه بما الف، وبذلك يصبح مثل هذا التفسير انتقالاً بسيطًا من مستوى من اللغة (النص الديني) الى مستوى اخر (الشائع أو الأسطوري) [٦].

والتفاسير كلها لاتولى الاهتمام لتنوع المعانى من جراء تعدد القراءات، وتعقد التركيب، واختلاف الدلالات المعجمية للالفاظ، ولاتعبر عن استلهام للروح العام للنص القراني، حتى بدت وكانها ترسخ لفلسفة الإنسان «المصر على الحنث العظيم» كما سوف نرى. وهى من خلال استراتيجية الوصل المكمل «للحدوتة»، ضحت بالتحليل المعمق للفهم، لتنتهى الآيات القرانية الى وحدة حكائية أسطورية، والى ترسيخ للوعى الجاهلى بالوجود.

تفسير النص الديني في إطار الوعى الأسطورى والوعى الجاهلى:

الوعى الأسطورى

من خلال التفسيرات السابقة بدا النص مكررًا للاساطير السابقة عليه في وصف الجميلات الموعودات للابطال. أو مكرسًا للوعى الجاهلى الذى يعد الفارس المغوار بنساء ظاعنات يلهو بهن، ويستمتع استمتاع الجدير بالمتعة المنوعة. فالحوريات النساء الجميلات العذارى صورة تغنى بها هوميروس فى الأوديسا لوصف النعيم الذى لاقاه أوديسيوس العظيم فى قصر كيركا «وكانت جواريها طوال الوقت ، يسعين مشتغلات في القاعات، وكن أربع عذارى يخدمن فى الدار.. ومنهن واحدة القت على الآرائك اغطية من المخمل النفيس، ومن تحتها فرشت ملاءة من الكتان.. ومنهن ثالثة مزجت النبيذ الحلو فى دن من الفضة ووضعت على المائدة كئوسًا..»[٧]، كما عرفت الديانة اليونانية القديمة حوريات الماء القديمة المعروفة باسم نيرايديس Ne-reides والحوريات الحديثة التى يطلق عليها اسم Ne-raidhes، وهن حوريات جميلات مثقفات عرفن بتحولهن الى عشيقات للرجال[٨].

وفى الملحمة الآشورية حين وصل جلجامش الى جنة الخلد «وجد نفسه أمام بستان إلهى وقف أمامه مذهولاً ففيه الأشجار تنوء بالجواهر والأحجار الكريمة، وهناك التقى بسيدورى ساقية الحانة الإلهية، وسيدورى تحرس بوابة حديقة الآلهة وترعى حاناتهم وتسقيهم من خمرها المقدسة، يغطى جسدها ثوب طويل شفاف، ويطوق خصرها حزام براق، تنشغل بتنظيم الدنان والأباريق وترتيب الكئوس»[٩]. وفى كتاب الموتى للقدماء المصريين نرى المتوفى المستحق للثواب في حقول السلام ينعم بالإشباع اللانهائى لرغباته فى الحب والشراب والطعام من اللبن والكعك والجعة (خمر يصنع من الشعير) ، وهو يتمتع بلعب الجاما، ويجرى من تحته نهر النيل والبحيرات المقدسة[١٠].

ومع أننى ادرك الفروق بين كل هذه النصوص فيما يتعلق بمغزى المرأة الحورية فيها جميعاً، ومع قناعتى أن «التناص»[١١] بينها لا يعنى التطابق، وذلك لاختلاف سياقاتها ومنظورها الثقافى، إلا انه من الواضح أن معظم التصورات الرئيسية للنعيم فى مختلف أساطير ثقافات العالم البدائية، بدت متشابهة، حتى يمكننا القول أن مثل هذه الرموز: رمز الاستمتاع بالمرأة الجميلة وكثرة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشراب والطعام في رحاب البساتين الوارفة النضارة والقصور الفاخرة والجواهر والمعادن النفيسة مثل الذهب والفضة[١٢]، لهي خصيصة من خصائص التصور البشري للنعيم ولعالم آخر غير العالم الواقع. في هذا الإطار بدت التفاسير المقدمة للنص القرآني فهما منسجما وصورة النعيم كما تمثلت في الأساطير البدائية. وكان من الممكن أن يقدم لنا تأويل الأساطير كوحدات حكائية معاني غاية في الثراء، لكن التفاسير السالفة الذكر لم تعن نفسها حتى تأويل هذه الوحدة الحكاية التي عملت على تحويل المستوى اللغوي القرآني إليها. بل حرصت على استغلال الألفاظ القرآنية كمحطات لوصل الحدوتة الأسطورية للحور العين، وتثبيتها كصورة قابلة للتصديق بالنعيم المنتظر، وتفريع عدة من الحكايات عليها، فكثرت في هذا المقام الكتب الواصفة للذات الجنة.[١٣]

علاوة على ذلك بدت التفاسير المقدمة للآيات الخاصة بالحور العين في النص القرآني استمرارا للوعي الجاهلي.

فمرة أخرى نرى أن النص القرآني كان نصا مضاداً للقصيدة الجاهلية في وعيها بالمرأة، ولكن بعض المفسرين قد تحولوا به إلى وعي موافق ومكمل للوعي الجاهلي، كما صنعوا بحديث الإسراء والمعراج. فالمرأة رمز الدنيا وكل محبوبات الشاعر الجاهلي قد اتخذن صفات محددة في معظم القصائد الجاهلية وهي البكارة المفقودة، والمتعة المقيدة، والذكورة المحبطة، وغياب سلام المحبة والمودة المتنامية، وملل التجربة المكررة في حياة تزوغ المتعة فيها كل مرة نحو الموت أو النقصان والبوار. هكذا كان الشاعر الجاهلي يعدد مغامراته العاطفية ليسقطها جميعا مع تكرار المتعة المنتهية دوما إلى الفراغ: متعة النكاح المنتهية إلى فض البكارة، ومتعة الصيد المنتهية بقتل الحيوان، متعة الحرب المنتهية بتوالي الثار، متعة استبراق السحاب المنتهية بفيض السيل المدمر، ومتعة تسخير الحيوان المنتهية بهزاله أو ذبحه فلا تبقى إلا الصخور الصماء وحدها لا يفولها الزمن ومن ثم فهي جديرة من دون ظواهر الوجود بالعبادة. كان الجاهلي مشتهيا خلود لحظات المتعة فهي صنو الحياة ومفزاها عنده. يقول طرفة بن العبد:

ألا أيهذا الزاجري أحضر الوغى

وأن أشهد اللذات هل أنت مخلدي؟

الجاهلي يرنو لمتعة اللحظات المؤقتة، أو إلى متعة الحيازة أو العبث، وهو يؤسس لهذه المتعة في تراوحها بين حدين: حد الستر والكشف، البكارة والفض، الوصل والغزو. فالمرأة في هودج يكشّف، وفي خباء يرفع، وفي ضباء يستباح، وفي حسن خلق يشذ، ونسل يحرز بالسبي. يقول الشاعر الجاهلي طفيل الغنوي[١٤] في وصف المرأة الظاعنة.

أشاقتك أظعان بجفن يثنم ؟

نعم بكرا مثل الفسيل المكمم

وفي الظاعنين القلب قد ذهبت به

أسيلة مجرى الدمع ربا المخدم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عـــروب كـــان الشـــمس تحت قناعهـــا

إذا ابتـــسمت أو ســـافرا لـم تبـــم

رقـــود الضـــحى مـــيســـان ليل خـــريدة

قـــد اعـــتـــدلت في حـــسن خلق معلهم

ويماهي الشاعر بين المحبوبة والسحاب والناقة ليصل في آخر القصيدة إلى تمجيد البطولة بقوله:

غنمنا أباها ثم أحـــــرز نـــلهـــــا

غـــراب العـــدى بالمشـــرفي المصـــمم

ومعنى الأبيات هو: أن الظعينة في الأبيات هي المرأة في الهودج، بكر عذراء وهي مثل الفسيل المكمم أي جذع النخلة المغطاة، عـروب وهي المرأة المتحببة لزوجها المظهرة له ذلك، رقود الضحى ميسان ليل، والخريدة البكر التي لم تمس قط، وحسنة الخلق المطهم أي تامة الحسن.

في نفس الاتجاه يقول امرؤ القيس في معلقته:

كـــدأبك من أم الحـــويرث قـــبلهـــا

وجـــــارتهـــــا أم الربـاب بماسـل

ويوم دخلت الخـــدر خـــدر عنيـــزة

فـــقـــالت لك الويلات إنك مـــرجلي

تقـــول وقـد مـــال الغـــبيط بنا مـعـــا

عـقـرت بـعـيـري يا امرأ القـيس فـانزل

فـــقلت لهـــا ســـيـري وأرخي زمـامـــه

ولاتبـــعـــديني عـن جنـاك المـلل

فـــمثلك حـبلى قـــد طرقت ومـــرضع

فـــألهيـــتـــهـا عن ذي تمـائم مـحـــول

وبيـــضـــة خـــدر لا يرام خُـبـــاؤها

تمتـــعت من لهـو بـهـا غـيـر مـعـــجل

تجاوزت احـــراساً إليـهـــا ومـعـــشـرا

على حـــراصـــاً لـو يســـرون مـــقـتلي

كانت الحياة عند الجاهلي فورية معيشة، ولكنها صارت في النص القراني مكتسبة مشهودة من الله تعالى وكابحة إلى المطلق. الفارق يكمن في هذا الخوف اليائس الذي يتعالى على الموت باللذة والعدوان، ومن الخوف الفائي الذي تصبح بموجبه حياة الإنسان مسيرة ورسالة، بها يأخذ الإنسان حياته مأخذ الجد ويعرف كيف يموت. في هذا الإطار لن تصبح المرأة رمزا للاستبداد الجنسي والحب المحبط، وإنما رمزا للعطاء والتحقق والتزاوج المبدع بين الأنثى والذكر كما سوف نرى. إن الحركة الدرامية في القصيدة الجاهلية تقوم على أساس تجربة الحب المحبط، فالمرأة عذراء تعد بالخصوبة ولكنها ظاعنة او محصنة بالقبيلة، والرجل فارس قوي لا يحقق إلا القتل والضرب والحرب. ليس ثمة لقاء واعد بالنمو بينهما، وكل وصل هو متعة مباغتة أو قنص، في إطار هذا الوعي بالمتعة الجاهلية قام بعض المفسرين بمطابقة المرأة الجاهلية بالحور العين.

القراءة الدينية للحور العين:

التحليل اللغوى

يقوم التحليل اللغوى الذى اقدمه للحور العين فى النص القرانى على تتبع للسياق العام الذى وردت فيه الآيات، ثم تتبع معانى الحور العين فى المعجم، ثم للتركيب الذى وردت فيه، وما بينها وبين متداعياتها من رموز وعلاقات، لنقف على المعنى الكلى لها.

١ ـ السياق:

لاحظ أن الآيات الخاصة بالحور العين ترد دائما فى سياق عام من المقابلة بين وصف لعذاب الجحيم، ووصف لنعيم الجنة، والحور العين تاتى بالطبع فى إطار الوصف لنعيم الجنة. لكن الغريب فى هذا الإطار وفى كل السور التي ذكرت فيها الحور العين أن هذا التقابل سرعان ما يتبدد فى خطاب لمخاطبين لا ندرى من سكان النعيم هم أم من سكان الجحيم. ففى سورة الدخان يسبق وصف القرآن للمعذبين فى الجحيم وصفه للناعمين بالجنة ويتلو ذلك خطاب للنبى بالتذكرة بالقرآن والترقب: «فإنما يسرناه بلسانك لعلهم يتذكرون* فارتقب إنهم مرتقبون.» ولا ندرى فى هذا المقام على من يعود الضمير «هم»، إلا بفضل تحليل للآيات السابقة يجعل الارتقاب حالهم جميعا: ارتقاب للنعيم الأبدى من قبل المنذورين للنار، وترقب للعذاب من قبل المنذورين للجنة. بين سكان النار وسكان الجنة ثمة عامل مشترك وهو أن أولئك وهؤلاء ناعمون، وثمة عامل مميز وهو تغير حال الارتقاب. فسكان النار يكذبون بالعذاب، واثقون أنهم لن يلاقوا عذابا فهم الأعزة الكرماء، أما سكان الجنة فهم الخائفون أو المتقون للعذاب. الأوائل واثقون بالنعيم الأبدى الذى هم فيه، والثوانى خائفون من الجحيم القادم.

بهذا تنقلب المقابلة بين سكان الجنة وسكان النار عذابا ونعيما فى ظاهر النص صالح التقوى القلقة والاطمئنان المسترخي. فسكان الجحيم يعيشون طمأنينة نعيم أبدى هو عين العذاب، وسكان الجنة يعيشون خوفاً دائما من العذاب هو عين النعيم.

كيف تكون طمأنينة سكان الجحيم للنعيم هو عين العذاب؟ إنهم الآكلون من شجر الزقوم المالئون منه البطون، وهم المكذبون بالعذاب، اللاعبون، المستمتعون بالجنات والعيون، الفاكهون، المسترخون، لا يساورهم الشك فى زوال ما هم فيه من نعم، وهو ما تصفه لنا السورة فى بدايتها:

«لا إله إلا هو يحى ويميت ربكم ورب آبائكم الأولين* بل هم فى شك يلعبون* فارتقب يوم تاتى السماء بدخان مبين* يغشى الناس هذا عذاب اليم* .. كم تركوا من جنات وعيون* وزروع ومقام كريم* ونعمة كانوا فيها فاكهين* كذلك وأورثناها قوما آخرين فما بكت عليهم السماء والأرض وما كانوا منظرين»

ولكن ما هو إذن نعيم أهل الجنة المشفوع بالخوف؟ هذا ما سنتبينه فى نهاية هذا التحليل، فحوله يدور كل مشكل الحور العين.

بعبارة أخرى بدا الانفماس فى النعيم هو عين الخدر أو العذاب، والخوف من العذاب المنتظر هو عين الرضا. قد تبدو هذه المقابلة غير سارة بالنسبة لكل هؤلاء

المؤمنين الذين يعيشون بيننا مطمئنين لمذاتهم المدخرة لهم لملاعبة الحور العين في الجنان، ولكنا لا نستطيع أن نتغافل عن «التكذيب بالعذاب» الذي هو مدار التمييز بين الفريقين في السورة كما سبق الإشارة. هذه المقابلة الجدلية بين الناعمين دوما والناعمين خوفا هي المقابلة المستمرة في كل السور التي وردت فيها الحور العين في النص القرآني.

إذ تبدأ سورة الطور، بتصوير العذاب الواقع ثم تصف المكذبين بهذا العذاب «إن عذاب ربك لواقع* ما له من دافع* يوم تمور السماء موراً* وتسير الجبال سيراً* فويل يومئذ للمكذبين* الذين هم في خوض يلعبون* يوم يدعون إلى نار جهنم دعاً* هذه النار التي كنتم بها تكذبون* أفسحر هذا أم أنتم لا تبصرون* أصلوها* فاصبروا أو لا تصبروا سواء عليكم، إنما تجزون ما كنتم تعملون*».

الخلود إلى النعيم الأبدي دنيا وأخرة هو ضرب من الخدر، أواللعب اللاهي، المغيب لواقع العذاب. والأمر ليس سحراً، وإنما هو يحتاج إلى البصيرة التي يدرك بها المرء بوار الملذات، وما يخلفه الشره من عواقب. بهذا ينتقل النص القرآني بالنعيم إلى مرتبة الوعي، فالنعيم دوما والنعيم خوفا كان مقرونا في السورة السابقة بالترقب. ولكنه في هذه السورة مقرون بالوعي.

هنا نقف على فرق آخر ما بين الناعمين دوماً، المثبتين للذات تبور في الواقع، والناعمين خوفاً المحاسبين لأنفسهم، المتسائلين عن مغزى الفعل. الفرق هنا هو فرق الوعي. وعي ينتقل بالطفولة الإنسانية الدائرة حول الذات المغيبة للواقع إلى حالة النضوج المراقبة للنفس والمتسائلة عن مغزى الوجود. كان نعيم العذاب هو تعزيز لنفس مستهترة بما هو خارج عنها، وكان النعيم القلق مسئولية نفس مستوعبة لذاتها في الخارج وقلقة بشأن تكيفها به.

يصف النص القرآني نعيم المتقين مبتدئا الآيات بالتوكيد (إن المتقين)، ويزيد فيصفهم بالإشفاق والخوف من العذاب ودوام الدعاء هو خطاب من أدنى لأعلى، وفيه شبه إقرار بالحدود، حدود الملذات المرجوة، وحدود الطاقة البشرية التي لا تتوافق وأحلامها في الحيازة المطلقة للذات الدنيا: «إن المتقين في جنات ونعيم... قالوا إنا كنا قبل ذلك مشفقين، فمن الله علينا ووقانا عذاب السموم، إنا كنا من قبل ندعوه، إنه هو البر الرحيم.» ثم يتحول النص القرآني بالخطاب إلى الرسول كما كان الحال في السورة السابقة يأمره بالتذكير فسكان الجنة وسكان النار كلاهما طاغ. وإرادة المتعة المطلقة عاجلا أو آخرا لا تخلو من رغبة عنيفة وتعد على واقع الحياة ولحدود البشر. هذا التعدي الذي ستفصله الآيات: «أم تأمرهم أحلامهم بهذا أم هم قوم طاغون.. أم عندهم خزائن ربك أم هم المصيطرون، أم عندهم الغيب فهم يكتبون، أم يريدون كيدا فالذين كفروا هم المكيدون، أم لهم إله غير الله سبحان الله عما يشركون» سكان الجحيم وسكان النعيم يتساوون في هذه الآيات في تنعم هؤلاء بلذة متاحة، ورغبة أولئك للذة مطلقة. الجميع مغيبو البصيرة، مشركون، يعلون بمشيئتهم على مشيئة الخالق. فالطامحون للنعيم المطلق يقعون ضمن السخرية التي يطرحها التساؤل في هذه الآيات، سخرية بهؤلاء،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«الذين مثلوا - الله عز وجل - كأنه قد فرغ للذات أهل الجنة وشهواتهم يديرها ويدبرها، لا عمل له إلا هذا، ولا تفكير له إلا هذا[١٥]». والممارسون للنعيم المطلق يرون الكون مبدأه وآخره وقد دان لهم من دون الله.

في نهاية السورة نحن أمام فريقين بعضهم من بعض مجتمعين على الشهوة النافذة عاجلا وآجلا يتضام الجميع أمام معضل التساؤلات الساخرة التي تنتهي بها السورة، ليصبح القضية الرئيسية ليست النعيم أو العذاب، وإنما التأله والعبودية للخالق. كل الخلق قد اقترنوا بالشهوة والطموح لإشباع له صفة الدوام. هذه «طبيعة حالة في القلب أعدت فيه لينال بها الحياة أو ليسطو بها على الحياة» فلا نعرف في النهاية من هو المشرك؟ أهو ذلك الذي يعيش وكأنه استحوذ على الحياة ملكا أبديا له من دون الخلق، أم ذلك الذي يعيش ليرى النعيم ربحا أبديا أصر عليه من دون الخلق. بهذا التساؤل ينتقل تضاد العدوان بين الفريقين إلى جدل التناقضات التي تعترى النفس كل نفس بين رغبتها في الاستمتاع بالحياة وصناعة الحياة. ربما سيكون هذا مدخلنا لفهم هذا النعيم المشفوع بالتقوى لدى أصحاب الجنة فيما بعد.

ما زال هذا السياق المقابل بين سكان الجحيم وسكان الجنة مترددا في سورة الرحمن وسورة الواقعة ولكن من خلال صيغ جديدة. فسورة الرحمن تبدأ على عكس الآيات السابقة بالخطاب الذي يضم الجميع «فبأي آلاء ربكما تكذبان» كل من عليها فان» ويبقى وجه ربك ذي الجلال والإكرام»، ثم يصف جحيم المكذبين بالعذاب، ونعيم المتقين للعذاب.. أما سورة الواقعة فتبدأ بوصف لنعيم الأولين والآخرين أصحاب اليمين، ثم وصف لعذاب أصحاب الشمال، لتعود إلى مخاطبة الأولين والآخرين المجموعين إلى ميقات يوم معلوم.

في هذا الخطاب الجامع يصف النص القرآني الضالين المكذبين الآكلين من شجر الزقوم المالئين منه البطون. لنقف من جديد على تنحية المقابلة بين سكان الجحيم وسكان الجنة لصالح ما بينها من جدل.

فشجرة الزقوم هي الشجرة الملعونة في القرآن، وهي شجرة تخرج في أصل الجحيم، طلعها كأنه رؤوس الشياطين والزقوم من الزقم، وأزدقم الشيء وازقمه ابتلعه، والتزقم كثرة اللبن، وزقم اللحم زقما بلعه، والزقوم اسم طعام لهم فيه تمر وزبد، والزقم أكله، والزقوم طعام أهل النار. وقال أبو جهل: يا جارية هاتي لنا تمرا وزبدا نزقمه، فجعلوا يأكلون منه، ويقولون: أفبهذا يخوفنا محمد في الآخرة؟ فبين الله تعالى في آية فقال في صفتها: إنها شجرة تخرج في أصل الجحيم طلعها كأنه رؤوس الشياطين، وقال رجل آخر من المشركين: كيف يكون في النار شجر، والنار تأكل الشجر؟ فأنزل الله تعالى «وما جعلنا الرؤيا التي أريناك إلا فتنة للناس». فالزقوم: هو كل طعام يقتل، والزقوم هو فعول من الزقم الشديد والشرب المفرط[١٦].

الآكلون من شجر الزقوم إذن هم المشركون، المطمئنون للترف والمستزيدون، يفتنهم شيطانهم ويدعوهم للإفراط في الزقم والالتهام.

وشجرة الزقوم هذه تقابل في النص القرآني شجرة «طوبى» التي وُعِدَ بها المتقون، والمتأمل لتفسيرات

المفسرين «لشجرة طوبى» في النص القرآني لا يجدها في جوهرها تختلف عن شجرة الزقوم التي تطلع في أصل الجحيم: «طوبى شجرة في الجنة، كل شجر الجنة منها... في كل دار منها غصن... غرسها الرحمن بيده من حبة لؤلؤة، وأمرها أن تمتد فامتدت حيث شاء الله تبارك وتعالى، وخرجت من أصلها ينابيع أنهار الجنة من عسل وخمر وماء ولبن.. وهذه الشجرة يسير الراكب في ظلها مائة عام لا يقطعها.. ومن أكمامها تخرج ثياب أهل الجنة.. وهي تفتح أكمامها للمؤمن فيأخذ من أي ذلك شاء، إن شاء أبيض، وإن شاء أحمر، وإن شاء أصفر.. ويقول لها الله تفتقي لعبدي عما شاء، فتتفتق له عن الخيل بسروجها، وعن الإبل بأزمتها.. وهي ضامة شاملة لكل نعيم الجنة من فواكه وعطور وجواهر وقصور وفراش وثياب وحور عين وملائكة وولدان مخلدين. ولها ضروع كلها ترضع صبيان أهل الجنة، وأصلها في دار علي ودار الرسول، ومدت فروعها في دور المؤمنين في الجنة»[١٧] كانت شراهة أهل الجحيم قاصرة على الإفراط في طعام التمر والزبد والنهم في الشراب، أما شراهة المسلمين في نعيم الآخرة فلا تحدها حدود كما رأينا في التفسير السابق، ودفعتهم شراهتهم الأسطورية هذه إلى تفتيق كل أنواع النعيم المتخيلة لتمتد من الشجرة العامة للسموات والأرض، فجعلوا من طوبى اسم علم على هذه الشجرة الأثيرة بالنعيم.

ولكن اللغويين كانوا أكثر إنصاتا للبعد اللغوي الديني في النص: فقد قدم أبو العلاء تحليلا لغويا لكلمة طوبى، وانتهى إلى أنها ليست اسم علم لشجرة في الجنة كما ذهب المفسرون وإنما هي صفة على وزن «فُعْلَى»، مؤيدا بذلك رأي الزجاج في أن طوبى هي فعلى اسم تفضيل من طيب، أي أنها الحالة المستطابة لهم[١٨]. ويذكر لسان العرب أن الأطيبان هما الأكل والنكاح. وبدلاً من أن تكون طوبى هي الحالة المستطابة للإنسان صارت عالماً كاملاً متخيلاً للشهوة مع المفسرين.

أهل الجنة إذن متطلعون لإشباع الغرائز المفرطة مثلهم مثل أهل الجحيم. هكذا بدت شجرة طوبى عند أهل الجنة مطابقة لشجرة الزقوم التي تطلع في أصل الجحيم عند أهل النار المالئين منها البطون.

٢ - الكلمة في المعجم:

هذا النعيم الذي وعد به المتقون، وفيم يختلف عن النعيم الشيطاني لأهل الجحيم. بعبارة أخرى ما هو نعيم أهل الجنة هذا المشفوع بالتقوى كما سبقت الإشارة، هذا ما سوف يجليه لنا التحليل المعجمي لمفردات الوصف القرآني ومفتاحنا إليه عبارة: «وزوجناهم بحور عين». فهذه العبارة عند خضوعها للتحليل المعجمي تبدو لنا على غير ما تراءت للمفسرين الذين وصلوها وصلا بأساطير الحب والجنس، وبالوعي الجاهلي الطامح لتخليد لحظات المتعة. أما العبارة لدينا فهي ترسخ لمعنى النعيم المتوتر، أو شهوة النعيم المتقاة.

فلفظ «الزواج» في المعجم لا يعني النكاح فقط، ولكن هذا المعنى هو ما اختارته التفاسير للتأسيس لعملية تحويل النص الديني إلى أسطورة، بما يتيح السيطرة واشتقاق أساطير موازية مهيمنة، لتتعدد الآلهة ويبطل النص الأصل. ولكن القراءة المتأملة للمعجم العربي ترى أن الزواج يعني أكثر من النكاح. الزواج في المعجم

العربي يميع الحدود بين الذكورة المغتصبة، والأنوثة المغزوة على عكس ما روج لنا المفسرون في تتبعهم للذات فض البكارة وحلاوة النكاح. الزواج يدمر الفواصل بين الذكورة والأنوثة لصالح النوع الإنساني، هذا التدمير لا يتم عبر الفصل بين الذكر والأنثى ولكن عبر جميع الوصل بينهما. الزواج يخرج هنا بالفرد من حدود الأنانية المشتهية مطلقا للاستحواذ، إلى مشارف الحب الذي تتعرف به الذات على ذاتها كآخر وتهتم بالغير بما يضع حدا لشهواتها المطلقة. «فالزواج خلاف الفرد، يقال زوج وفرد كما يقال وتر وشفع» أصحاب الجنة إذن هم الخارجون عن إطار الفردية النرجسية إلى إطار التوحد بالآخر.

ولم يرد لفظ زوجة أبدا في القرآن الكريم، فكل من الذكر والأنثى يسمى زوجاً، أي أن كل منهما جامع لما هو ذكوري وأنثوي في ذاته لصالح النوع الإنساني، فالزوج فرد ولكنه فرد مثنى مقترن بآخر: «فالأصل في الزوج الصنف والنوع من كل شيء والزوج الإثنان، والزوج الفرد الذي له قرين» هنا لن نتحدث عن زوج مفرد، ولكن عن زوجين اثنين عند الحديث عن الذكر والأنثى. وكأن اقتران الرجل بالمرأة يكشف عما في كل منهما من خصيصة إنسانية وهي ازدواج الأنا بالآخر. الزواج إذن هو نوع من الكشف لوهم أنانية الإنسان وإحقاق لذلك الجزء المغيب غرورا وكراهية، وهو الآخر في النفس.

والعامة تخطيء فتظن الزوج إثنان، وليس ذلك من مذاهب العرب، قال ابن سيدة: ويدل على أن الزوجين في كلام العرب إثنان قول الله عز وجل: «وإنه خلق الزوجين الذكر والأنثى، فكل واحد منهما كما ترى زوج، ذكرا كان أو أنثى.

الزواج إذن لا يعني التوحد الذي تضيع به هوية الفرد وإنما يعني تعيين للفرد في نضوجه المستقل. هذا الاستقلال الذي لا يتم إلا باستحضار الآخر في الذات. وبذلك لا يعني الزواج في اللغة العربية. انسحاق الفرد في الآخر. وإنما هو حالة تساعد على تعيين كل فرد من خلال استدعائه للجزء الأنثوي أو الذكوري الكامن في ذاته حبا وطواعية. بذلك يصبح الزواج تخليًا عن أنانية واهمة: «فالزوج إثنان، والزوج الفرد، ويقال للرجل والمرأة الزوجان. قال الله تعالى ثمانية أزواج، يريد ثمانية أفراد، الزوج يضعه أهل الحجاز للمذكر والمؤنث وضعا واحدا، تقول المرأة: هذا زوجي، ويقول الرجل: هذه زوجي ويقول الله تعالى «اسكن أنت وزوجك الجنة».

سكنى الجنة او النعيم المتوتر، أو تقوى النعيم كما سبق وأن سميناها، لا تكون متاحة إذن لأفراد لا يدركون من ذواتهم إلا جانبها الأناني المطلق الشهوة، وإنما هي متاحة لزوج يدرك الآخر في ذاته. بهذا المعنى يتم التزويج «التصنيف» للإنسان الحق الجدير بالنعمة، فساكن الجنة ليس ذكرا وإنما زوج. والتزويج لا يعني فقط التمكين من النكاح، وإنما اقتران بآخر وتناسب بين اثنين يتم بعهد «وتماثل يجعل من الواحد نظيرا للآخر، ولباسًا يستر النفس من توقها للسطو، ويعلو بها إلى اشتياق التراحم: «تزاوج القوم ازدوجوا، والمزاوجة: الازدواج، وقال الزواج في قوله تعالى «احشروا الذين ظلموا وأزواجهم» معناه ونظراءهم وضرباءهم. تقول عندي من هذا أزواج، أي أمثال. وكذلك الزوج المرأة،

والزوج المرء قد تناسبا بعقد النكاح. والزوج الديباج، وقال بعضهم: الزوج هنا النمط أى الديباج يطرح على الهودج». ويشبه أن يكون سمى بذلك لاشتمال الرجل على المرأة، واشتمال المرأة للرجل، وهو ما يفسر لنا قوله تعالى «هن لباس لكم، وأنتم لباس لهن».

بهذا المعنى تبدو الكثير من الزيجات فى مجتمعنا غير مستوفية لمعناها، وتبدو تفسيرات المفسرين لمعنى الزواج سائرة فى هذا الاتجاه المغالط أما الزواج فى اللغة فهو كشف بالحب عن اكتمال الذات بالآخر، ووقاية لنوازع النفس الأثيرة وتتمة لما هو إنسانى بالتناظر بين الذكر والأنثى واشتمال كل منهما فى نفسه على الآخر. من هذا المنظور ليس الزواج نكاحا ولا عقدا، وإنما علاقة وجودية حميمة ترتفع بالفرد إلى مستوى الصنف: الإنسان.

لكن الزواج أيضا (فى معناه الشائع يقصد به النكاح) ، وهو ما أبرزه المفسرون مضحين بالمعنى اللغوى للنص الدينى لصالح أسطورة اللذة والسلطة المطلقة سمة أهل النا ر الذين لا يتقون العذاب.

إذا كان هذا هو معنى «زوجناهم» فى تزاوجه بين المتعة والقيمة، فما معنى «الحور العين» إذن؟ نحن أمام تركيب إضافى يبدأ من وصف البقر والظباء، وتداعياته من الغريزة الجنسية الوحشية، ويمر بوصف الجمال الإنسانى ممثلا فى المرأة الحوراء أى البيضاء، والعيناء الجميلة العينين، حتى يصل بنا إلى معناه المجرد ممثلا فى التجدد والتغير أو البوار والهلاك والموت والحزن. فالحور فى المعجم كلمة تجمع ما بين الإيجاب والسلب.

والحور العين تركيب إضافى لا يصلح لوصف البشر فى الأصل فالحور هو أن تسود العين كلها، مثل أعين الظباء والبقر، وليس فى بنى آدم حور، وإنما قيل للنساء حور عين لأنهن شبهن بالظباء والبقر، وقال الأصمعى لا أدرى ما الحور فى العين، إذ يقال امرأة حوراء أى بيضاء، لا يقصد بذلك حور عينها.

فحور عين الدابة يقصد به جمال العين ويقصد به عذاب الدابة: ويقال حوِّر عين الدابة: حجرٌ حولها بكَيٍّ، وذلك من داء يصيبها، والكَيَّةُ يقال لها الحوراء، سميت بذلك لأن موضعها يبيض، وحَوَّرَ عين البعير أدار حولها مِيسَماً.

وحوَرَ العين فى الإنس يكون تشبيهًا بالبقر، كما يكون على معنى الموت. فحوَر العين هو بياضها موتًا إذ يقال فى عينها حوَر، واحورت عينها أى ابيضت، وجفنة محورةٌ مبيضة بالسديف يقول ذو الرمة.

ياورد إنى سامرت مرة

فمن حليف الجفنة المحورة

والحوَر فى معناه المجرد هو الهلاك والبوار، وفساد الأمور، وهو التغير والتواصل، فالحور هو الرجوع عن الشىء وإلى الشىء، وحار يحور حوراً رجع، والحور تغير من حال إلى حال، ولكنه تغير بالنقصان لا الزيادة، فالحور هو النقصان بعد الزيادة، ويقال نعوذ بالله من الحور بعد الكور أى من النقصان بعد الزيادة، قيل من فساد أمورنا بعد صلاحها.

وأصل الحور الرجوع إلى النقص، ومنه حديث عبادة يوشك أن يرى الرجل من ثبج المسلمين قرأ القرآن على لسان محمد صلى الله عليه وسلم، فأعاده وأبداه، لا يحور فيكم إلا كما يحور صاحب الحمار الميت، أى لا يرتجع فيكم بخير، ولا ينتفع بما حفظه من القرآن[١٨].

وفى المثل حور فى محارة نقصان فى نقصان، ورجوع فى رجوع، وفلان حور فى محارة يضرب مثلاً للشيء الذى لا يصلح أو كان صالحا ففسد، وذهب فى الحور والبور أى النقصان والفساد.

ورجل حائر بائر، وقد حار وبار، ويقال للرجل إذا اضطرب أمره، قد قلقت محاوره وما يعيش فلان بأحور أى بعقل صاف. والمحارة النقصان، والمحارة الرجوع، والمحارة الصدفة.

الحور العين إذن تركيب إضافى يجعل علاقة الزواج السالفة الذكر موضع توتر ومراوحة بين العدوان والاستمتاع، الجمال والقبح، العافية والمرض، الهلاك والبوار والتجدد، الغريزة الحيوانية والقيم الإنسانية. مما لا يجعل الزواج بحور العين لا يجعل من حور العين إغراء بمتعة النكاح فحسب، وإنما يضعنا فى قلب متعة متوترة بين الاستمتاع والبوار. أو إن شئت بدا الزواج بالحور العين رمزاً لتلك المتعة المستبطنة للصحو والزوال، للبصر والبصيرة. لواقع الحياة وطموحها هنا يصبح الزواج بالحور العين هو الحقيقة ذاتها فى توترها وترقيها.

فالعين أيضا بصر وبصيرة، وينبوع حياة لماء يجرى، وعين كل شيء خياره، كما أن عين الشيء هو نفسه وشخصه وأصله، وعين الرجل شاهده وتعين عليه الشيء لزمه بعينه.

أزواج الحور العين فى الجنة لا يسطون بالمتعة المطلقة على الحياة، وإنما يصنعون بالوعى بتلازم الموت والحياة، الأنا والآخر متعة متوترة. هم المدركون لرحمة الله الخائفون من زوال نعمه. فرغم كل انتهاكات بكارة العذرية، وكل قطوف الفواكه، وذبح الحيوان، وتسخير الطبيعة، وتوالد الأنسال، ما زالت الحياة مستمرة خالدة، لا يستمتع بها إلا من خلال تدميرها لتستعاد جديدة من الموت أو العدوان. هذه معجزة الخلود المعيشة كل يوم، فالنساء لا تفنى بفض بكارتها، والطيور لا تفنى بذبحنا لها، والولدان لا يفنون باستعبادنا لهم.

الزواج بالحور العين تعظيم للمبدأ الأنثوى للوجود، مبدأ يجعل الحياة للبوار للموت، والإنسان إزاء هذا المبدأ إما أن يتعالى عليه بالإصرار على السيادة وإطلاق الشهوات والاستحواذ على حياة خالصة خالدة له من دون الموت، فينصب قلبه مطمئناً لهذا الوعد مكذباً بالعذاب، وإما يجزم القلب عزماً على احتمالها حباً وتوتراً متقياً البوار، الزواج بالحور العين هو معايشة لواقع المتعة المتقاة المتوترة.

التركيب :

يعتمد تركيب الآيات فى القرآن الكريم على القطع، والوصل بين هذه الآيات إما أن يكون وصلا حكائيا كما سبق وأن بينا، أو وصلا تحليليا كما هو الحال فى هذا الدرس. فالفراغات بين الآيات، وتعقيد بناء الجملة يحل من خلال التقدير النحوى، أو من خلال تأويل المعنى.

وسوف نقف في هذا المقام عند تقدير المفسرين للاية «إنا انشأناهن إنشاء» بوصفها عائدة على الحور العين وحدهن. غير أننا من خلال التأويل السالف الذكر نرى أن حيوية الحياة التي أنشأها الله إنشاء لا تعود على الحور العين وحدهن، ولكن على كل ما سبق ذكره في هذه الآية بما فيهم الحور العين، أي على الولدان المخلدون والفاكهة الكثيرة التي هي غير مقطوعة ولا ممنوعة، والأشجار ذات الظل الممدود، والماء المسكوب، هذه كلها فرش مرفوعة، ينشؤها الله إنشاء بعد بوار، يعيدها ابكاراً متحببة للإنسان متناظرة في أهميتها.

وقد أثر المفسرون استثناء الحور العين بصفة البكارة هذه دون سائر مشتملات الجنة لتصبح البكارة صفة لها وحدها، أي للحور العين وحدها دون كل العناصر التي تقع في ترتيبها في السياق القرآني بين الحور العين وصفة البكارة. هذا التجاوز أو القفز على العبارات لا يعني إلا قصر الأنوثة على رغبة الوطء المستمرة من قبل المفسرين. في حين بدا التركيب في الآية أقرب إلى خلق نوع من التداعي بين ظواهر الكون وبين المرأة في صدورها جميعا عن أنوثة الميلاد الجديد. فالبكرة هي الغد، والبكر والباكور من كل شيء المعجل المجيء والإدراك، ويقال الأنثى باكورة، وباكورة الثمرة منه، والباكورة أول الفاكهة، وأول كل شيء باكورته، وبكار القطاف هو أول ما يدرك، والبكر هو أول ولد للرجل غلاما كان أو جارية. والبكر هي العذراء، والبكر أيضا هو الكرم الذي حمل أو ل حمله، والمرأة التي ولدت بطنا واحدا، والبكر هي الناقة التي ولدت بطنا واحدا.

البكارة إذن في الآية لا تعني العذرية فقط ولكن العذرية والميلاد الأول الجديد.

هذا الوجود الخالد الذي ينعم به المتقون، وعلى عكس ما فسر المفسرون، هو وجود لا يفض تماما استجابة لمطلق شهوة العدوان، ولكنه وجود يعتمد على الكشف لا القصف، على الميلاد الأول أو على الإبداع والقراءة الجديدة للحياة، قراءة واعدة دائما. هذا الوجود مثله مثل اللؤلؤ المكنون يعد بالطاقة اللانهائية لكامن قيمته. إنه «حور عين كأمثال اللؤلؤ المكنون» قاصرات الطرف عين كأنهن بيض مكنون»، و«غلمان لهم كأنهم لؤلؤ مكنون»، «إنه لقرآن كريم في كتاب مكنون».

الرغبة في فض كل البكارات، مثله مثل الرغبة في مصادرة كل قراءات الكتاب عن طريق تحويل كل ما يعد بالميلاد الجديد الكامن في اللغة إلى معنى أسطوري ثابت متسلط. كما يستوقفنا تصرف المفسرين في تفسير الآية بما يتفق والرغبة الأسطورية في الحيازة والوطء، إذ أن ضمير الجمع في «زوجناهم» ينفي كل الحكايات التي تجعل كثرة الحوريات من نصيب المؤمن الواحد. ولم يرد في الآيات أبداً «زوجناه» بحور عين. فجمع الأزواج هنا لمجموع الزوجات. ومن ثم يكون زواج الواحد بأكثر من حورية مجرد افتراض لا يدل عليه التركيب.

تركيبان إضافيان متكاملان: حور عين/ قرة العين

الغيب لا يعلمه إلا الله، فتزويج المتقي بحور العين كان تجاوزا به لدراما تلازم الموت والحياة، السعادة والشقاء، وانتقالا من اكتفاء النفس بذاتها أنانية وعدوانا، إلى مباهج الإبداع والعمران المتجدد المتوتر تواصلا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بالآخر، كل ذلك يتم من خلال النسبة إلى الفعل الماضي «وزوجناهم» أما المستقبل فهو المخفي وهو «قرة عين» هذه المرة:

فلا تعلم نفس ما أخفي لهم من قرة أعين جزاء لهم بما كانوا يعملون (١٧ السجدة) .

والذين يقولون ربنا هب لنا من أزواجنا وذرياتنا قرة أعين (٧٤ الفرقان).

ذلك أدنى أن تقر أعينهن ولا يحزن (٥١ الأحزاب).

فرددناه إلى أمه كي تقر عينها ولا تحزن (١٣ القصص).

فكلي واشربي وقري عينا (٢٦ مريم ١٩).

قالت امرأة فرعون قرة عين لي ولك (٩ القصص).

قرة العين مكانة قصوى من المحبة مثلها مثل الآخرة التي هي خير وأبقى. قرار العين هو ما يخفي ودأ ورحمة من الله لخلقه، ومن الأم لولدها، ومن الطبيعة للإنسان، ومن المرأة لغير أولادها، ومن المرأة للرجل ومن الرجل للمرأة في تناظر المشيئة ورغبة كل منهما في الآخر «ترجي من تشاء منهن وتؤي إليك من تشاء.. ذلك أدنى أن تقر أعينهن ولا يحزن ويرضين بما آتيتهن». تلك السكينة التي تقر بها العين لا تنقطع عن ذلك الإشفاق والمحبة الإلهية المصاحبة للفعل التقي:

واصبر لحكم ربك فإنك بأعيننا وسبح بحمد ربك حين تقوم، ومن الليل فسبحه وإدبار النجوم (الطور) وألقيت عليك محبة مني ولتصنع على عيني (٣٩ طه ٢٠)، واصنع الفلك بأعيننا ووحينا (٣٧ هود ١١).

الإصرار على العصيان المطمئن للثواب/ الطاعة الكادحة إلى الآخرة

قضى الله تعالى على آدم منذ بدء الخليقة ألا تطلق له الشهوات، وألا يستباح الكون لاستبداد رغباته به. ويبدو أن آدم لم يع بعد القضاء. فمازال مصرا على أن تطاع رغباته، وأن تطلق له السيادة. فهو لا محالة لن يصرم من مقاربة الشجرات ولا قطف الثمرات في جنة مطمئن لنوالها، جنة قد حانت له، فرفعت عنه الآمها واستبيحت له خيراتها.

وآدم مازال يتوق للمزيد إما استبدادا بما أوتي من نعم أو حلما بالمطلق منها مما يعطل ملكات عقله وضميره، مخدرا مذهولا ومصرا على الحنث العظيم إما استبدادا بخيرات الأرض وإما استهتارا بعمرانها. هذان فريقا متشابهان، واحد يظن سلطانه على الدنيا ممتدا أبدا، وآخر يحلم غيبيا بإطلاق سلطانه على الدنيا. هؤلاء سكان النار وأولئك سكان الجنة غير المتقين. هما معا منشغلان بكثرة الأمل إما استبدادا وإما استهتارا. فكلاهما رافض لواقع فنائه الذي يطوله لا محالة وإن طال استبداده بالأرض أو حلم خلوده في الغيب. وتصور الفريقين للنعيم في النهاية ليس إلا إرادة لمضاعفة أسهمها من المتعة، والاعتلاء على النقص والتدهور بالتخمة والشره. كلا الفريقين من سكان الجحيم وسكان الجنة الذين يعدون الناس ويرهبونهم متساوون.

بين الفريقين المتساويين في الشرك بالله وعصيانه وفي الاطمئنان الحائز حتما على الثواب، يقف فريق ثالث يرى «الآخرة خيرا وأبقى»، ويتقي شره المتاع، قانعا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بالضروري للحياة وكادحا لصناعة الحياة، إنه فريق ثالث يتعفف عن الطمع في متعة وأجر دنيوي أو في نعيم وثواب أخروي، لا يجعل من المتعة غايته أجلا أو عاجلا، دنيا أو أخرة. مستحييا من شهود الخالق لفعله. ساعيا لآخرته. للحظة يموت فيها وما خلف وراءه ما تقر به عين. وما الذي تعنيه لفظ الآخرة سوى سعي الإنسان إلى تلك اللحظة التي تضم الذات وما هو خارج عنها، أو بالأحرى الذات وكل ما تتعالى بها على نفسها من شهوات ضيقة ومنافع قريبة زائلة. السعي للآخرة هو اعتراف بحدود بشر فإن في مقابل بقاء وجه الله ذي الجلال والإكرام. هو شعور المرء بمسئوليته عن هذه الحياة الممنوحة له، وبضرورة السعي إلى أمد سوف يحدده وللأبد، بصورة لا رجعة فيها. وضرورة استنفار أفضل ما فيه لمناهزة هذا الأمد، مما يجعله أكثر تقوى وحرصا على تعمير الأرض، وأشد سعيا لإعلاء قيم الحياة لا التعالي عليها.

هكذا حلت الحور العين كمبدأ أنثوي أخروي يقترن بذواتنا من أجل الكشف عن المبدع الجديد من عميق المكنون، مثل المرأة الطاعنة أو تلك البضاعة المغرية بالفتح الشبق كلما ازدادت تسترا. حينئذ لم تسفر دراما الموت والحياة عن مفهوم عبادة المتعة المؤقتة ولا الذكورة المغتصبة المرتوية من عين أنية، وإنما عن مفهوم التقوى والقناعة بالمتعة المبتكرة للحياة المنمية لها والذكورة المتزاوجة بالأنوثة المرتوية والراوية لعين جارية.

كان تزويج المتقين بالحور العين، والاستجابة لدعاء الباحثين عن قرة العين في النص القرآني إرساء لوعي جديد لمفهوم الذكورة والأنوثة، ولمفهوم الوجود هو وعي هذا الفريق الثالث من الناس، وعي مضاد للوعي القبلي الجاهلي الطفولي المعاني لدراما الفصل بين الموت والحياة، الرجل والمرأة. ولكن بعض المسلمين قد وقفوا بزواج الحور العين عن الحدود الدنيا من المعنى معنى فض بكارات النساء الوحشيات كالبقر، دون أن يعرجوا به إلى منتهى معناه في السياق والمعجم والتركيب القرآني، أو دون أن يصلوا به إلى اكتماله في التركيب الإضافي المقابل لحور العين وهو قرة العين، ودون أن يرسخوا للوعي القرآني الجديد الذي استبدلت فيه متعة النمو بلذة العدوان عند الجاهلي، ودراما شكوى الفناء بالخلافة لعمران الأرض، فالجدير بالخلود ليس الصنم وليست لحظات المتعة المكررة وإنما الجدير بالخلود هو مبدأ الحياة المبتكرة في كل فرد زوج: أنثى وذكر، الواعد المتغير دوما من داخل رحم الموت.

إن التأويل المقدم («زوجناهم بحور عين» لا يهمل المعنى الشائع للعبارة وهو متعة نكاح الحور العين للآخرة. إذ لا يستطيع المؤول أن يتغافل عن المعنى الحرفي والشائع للكلمات حين يتجاوزه إلى ما هو أبعد من خلال عملية التأويل. بعبارة أخرى المعنى الحرفي للكلمات لا يضيع ولا يغيب في عملية التأويل. ولكن السياق اللغوي الذي ينفرد به النص الديني يمارس ضغطاً عن الكلمات بحيث تكتسب العبارة معنى مختلفا تماماً عما هو شائع لها[19]. أو أن النص الديني يمارس ضغطاً لفك شفرات الصورة الأسطورية الثابتة لصالح معناها وقيمتها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هكذا نلاحظ من خلال التاويل المقدم لزوجناهم بحور عين، معنى الإقرار بمتعة الرغبة والمغالبة لها في ذات الوقت. تطلع لها وتحول بها إلي مسار تنمية نحو «قرار العين».

كما إن فكرة إرجاء المتعة المطلقة إلى عالم الآخرة. لا تفهم في إطار عملية التاويل في شكلها الحرفي المباشر. ولكن السياق اللغوى الذى وردت فيه عبارة «وزوجناهم بحور عين» لا يمكن فهمه بمعنى تعطيل المتعة في الدنيا وتهويلها في الآخرة، وإنما يفرض علينا السياق فهمها في إطارها الجدلي الذى يرتبط فيه الواقع بالمرجأ. فكل فرد في هذا الواقع يشتهي، هذا هو ما يوحي به الفعل الماضي «وزوجناهم»، ولكن كل فرد من خلال هذه الشهوة ذاتها يقاوم اشتهاءه المطلق من خلال التقوى وإرادة ترشيد المتعة وترقيتها. هذا هو ما يوحي به تركيب ومعجم العبارة.أما النص القرآني فيجعل من المتعة واقعة مرجأة. اى غريزة لا يمكن التخلص منها ولا الخضوع المطلق لها. وهذا الجدل المتوتر وحده هو الذى يهبها بعدها الإنساني. بعبارة أخرى وزوجناهم بحور عين لا تعني تعطيل المتعة في الدنيا وتهويلها في الآخرة. ولكنها تعني في سياقها ومعجمها وتركيبها اللغوى الإقرار بالرغبة الإنسانية للترقي بها نضوجا بالفرد وتواصلاً بالآخر وابتكاراً للحياة.

خاتمة

هكذا بدا استمتاع المؤمنين بالحياة هو الحقيقة الخالدة، والمسئولية عن صناعة الحياة هو الباطل الفاني. وبدت الأسطورة الملزمة بالتصديق أقوى من دعوة النص الديني للقراءة والكتابة، واستحوذ على بعض المفسرين المسلمين - المتسلطين على الوعي بتحويلهم النص الديني إلى أسطورة، ويشق كلماتهم عنه إلى أساطير موازية - الوعي الجاهلي بالوجود يتعبدون الشهوات من دون الله، ويستترون بأقنعة من اللفظ القرآني عجزهم الجاهلي عن صناعة الحياة وعن طاعة حدود الله.

بهذا النموذج التطبيقي الأدبي أنهي هذه الدراسة التي أجو أن يكون القارئ قد استطاع أن يتتبع من خلالها مشروع التاويل الذى اتضيته والذى امتد إلى نماذج ثلاثة، حديث السراء والمعراج، الحور العين في النص القرآني، والولدان المخلدون في النص الأدبي. وأن يكون قد أدرك أن ما ينتشر بيننا الآن من أفكار دينية ليس إلا وعيا جاهليا مضاداً للوعي الديني، وأن النص الديني قد تعرض لاستراتيجيات التحويل إلى أساطير أبطلته. وما كان النص القرآني في جوهره إلا دعوة لابتكار القراءة والكتابة. وما أظن أن الحضارة الإسلامية علومها وبدائعها قد قامت إلا استجابة لهذه الدعوة.

وللقارئ، في النهاية أن يختار ما يشاء فله أن يخلو بحوريات يفض بكارتهن كل يوم، وسوف يزيده الرحمن بغيرهن، فكل يوم تولد عذارى أبكارا، مهما اعتدى، وله أن يزوج النفس بحور عين ليتوتر ما بين بوار وتجدد، عذاب وشقاء، يصلهم وصل المبحر في اللؤلؤ المكنون حتى تقر له عينا ويقر له كدحا فالله ملاقيه، وله أن يذهب ليصنع الفلك بأعين الله، أيها شاء، فقد وسعت رحمة ربه وعذابه كل شيء...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المراجع:

١ ـ يقول رولان بارت بموت المؤلف في كتابه S/Z فهو أن المؤلف ما تماما من كل مكانة ميتافيزيقية، ويتحول إلى مجرد ساحة (مفرق طرق) تلتقى عنده وتعيد الالتقاء فيها اللغة التي هي مخزون لانهائي من حالات التكرار والأصداء والاقتباسات والإشارات، على نحو يغدو معه القارئ، حر تماما في أن يدخل النص في أي اتجاه يشاء، فليس هناك طريق « وحده الذي يعد صائبا. أنظر النظرية الأدبية المعاصرة رامان سلدن، ترجمة د. جابر عصفور، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٥، ص ١٤٦، وفي رأيي أن حرية القارئ، هذه في فهم النص قد جعلت من النص ومؤلفه مكمن لقوة ميتافيزيقية تتكشف عبر القراءات التالية له. فالمعنى الجديد المضاف دوما يستعيد المعنى القديم ليعيد التفاعل به من جديد، ولا يمكن أن تستغني القامة العالية عن المعنى الأول، وإلا ما كان لأي نص أي قوام، بهذا المعنى أرى أن موت المؤلف يعد وجها من وجوه فكرة قدسية المؤلف في فترة سابقة.

٢ ـ قد أحصى رولان بارت العديد منها في كتابه «ميثولوجيا» والذي أحصى فيه المظاهر الحديثة أو الأساطير الحديثة التي تصوغها الدعاية والإعلان والسياحة.. الخ. R. Barthes; Mythologies; Paris; Seuil; 1957.

٣ ـ Paul Ricour; Lectures 1: Authour du Politique; Parus; Seuil; 1991 p. 131.

٤ ـ فؤاد عبدالباقي، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، القاهرة، دا مطابع الشعب.

٥ ـ تنوير المقباس من تفسير ابن عباس، لأبي طاهر بن يعقوب الفيروزابادي، القاهرة، دا الأنوا المحمدية.

تفسير الكشاف من حقائق التنزيل وعيون التاويل في وجوه التاويل، لأبي القاسم الزمخشري القاهرة البابي الحلبي، ١٩٧٢.

تفسير الإمامين الجلالين، لجلال الدين بن أحمد المحلي، وجلال الدين السيوطي، تحقيق وتعليق د. شعبان محمد إسماعيل، القاهة، الشمرلي، ١٩٧٧.

٦ ـ يرى جريماس أن المعنى ليس إلا انتقال من مستوى لغوي إلى مستوى آخر، فنحن لا نملك لوصف المعنى إلا كلمات شارحة لكلمات أخر: Greimas; Du sens, Paris, Seuil; 1970.

٧ ـ نقلا عن د. لويس عوض، على هامش الغفران، القاهة، دا الهلال، ١٩٦٦، ص ١٨.

٨ ـ هـ. ج. روز، الديانة اليونانية القديمة، ترجمة رمزي عبده جرجس، مراجعة د. محمد سليم سالم، القاهرة، سلسلة الألف كتاب، دار نهضة مصر، ١٩٦٥، ص ١٨٤.

٩ ـ محاكمة جلجامش، بقلم د. عبدالغفار مكاوي القاهرة، دا الهلال، ١٩٩٢، ص ٢١١ ـ ٢١٤.

١٠ ـ كتاب الموتى الفرعوني، برت إم هرو، عن بردية آني في المتحف البريطاني، ترجمها عن الهيروغليفية السير والس بلدج، والترجمة العربية والتعليق د. فيليب عطية، القاهرة، مكتبة مدبولي، الطبعة الأولى ١٩٨٨، ص ٤١ ـ ٧٨.

ARCHIVE

١١ ـ ١٦ ـ Textualité: التناص: «وهو تداخل عدة منطوقات من نصوص مختلفة في نص واحد» وهذا التعريف لجوليا كريستسفا عام ١٩٦٩، وقد دخلت تعديلات عدة على هذا المفهوم، فعملية التناص ليست عملية اقتطاع لنصوص سابقة عليها فحسب، كما أنها ليست مجرد عملية تراكم لهذه المقتطفات، وإنما هي عملية اقتطاع وتحويل، وهي بذلك تعد ظاهرة من ظواهر بديهيات اللغة، فكل تعامل مع اللغة هو اقتطاع منها، ولكننا في إطا العمل الأدبي نجد اقتطاع وانتخاب جمالي، ذلك ان مثل هذا الاقتطاع يخضع لاختيا جمالي من قبل الشخص الذى يقوم بعملية الاختيار. كما أن التناص في النهاية يوجه مجموع النصوص المقتطعة والمنتخبة توجيها معينا، فهو في إطا التحول والاستيعاب لهذه النصوص يحفظ قيادته كنص رئيسي، ويظل نصا مركزيا حافظا لهيمنته على المعنى بما يضمن له قوامه الخاص وتميزه عن غيره من النصوص. كما أن التناص بين النصوص يتم على مستويات عدة منها ما هو خفي ومنها ما هو ظاهر، منها الاقتباس والمعرضة والإيماء، وقد يضم إلى مجال التناص كل ما يستدعيه نص ما من نصوص أخرى من خلال عنوانه أو هوامشه أو مقدمته، بل قد يستدعيه نص ما من نصوص أخرى لدى القارىء عند القراءة. أنظر:

Marc Angenot; L'intertextualité: enquéte sur l'émergece et la diffusion d'un champ notion nel' in Revue des sciences humaines; n 189; 1983-1' Université Lill III; p 121-135. Gérard Genette; Palimpsestes; Paris; Seuil; 1982; p. 8-10.

Wolting Francis Claudon et Karen Hadda; Précis de littérature comparée; Paris; Nathan; 1988.

١٢ ـ أنظر في ترابط هذه الرموز وتكرارها في معظم ثقافات العالم البدائي: Stanislav et Christina Grof, Au-delá de la mort, Paris, Seuil, p 92-93.

١٣ ـ قد استشهد د. عزيز العظمة باقتباسات من هذه الكتب في الفصل الخاص بسيكولوجية اللذات المتعة ودورها في عالم الفردوس، في كتابه دنيا الدين في حاضر العرب، بيروت، دا الطليعة، ١٩٩٦، ص ١٢٢ حتى ص ١٣١.

١٤ ـ لقت نظري لهذه القصيدة الدكتور جميل عبد المجيد وذلك من خلال القراءة التي قدمها لها في سمينار د. سيد البحراوي بتاريخ ١٠ نوفمبر ١٩٩٧، وهو يعد هذا البحث للنشر قريبا.

١٥ ـ مقدمة د. طه حسين لرسالة الغفران، تحقيق كامل الكيلاني، ص ٦٦٨.

١٦ ـ أنظر لسان العرب لابن منظور، مادة زقم.

١٧ ـ أنظر ابن كثير تفسير القران العظيم، دار الاندلس بيروت، الجزء الرابع، ص ١٨٨. والقرطبي، الجامع لأحكام القرآن، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، الجزء التاسع، ص ٣١٦ ـ ٣١٧.

١٨ ـ انظر لسان العرب مادة حور، وأساس البلاغة للزمخشري مادة حور ج ١ ص ٢٠٥.

١٩ ـ Umberto ECO, Les Limites de l'interprétation, Paris, ghrasset, 1992, p12.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الديانة والأسطورة الأورفية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الديانة الأورفية

أورفيس، وهو على الأرجح ملك إلهى عند اليونان، وهو فى الوقت ذاته بطل الديانة الأورفية، ونبيها، وكاهنها فى آن، وإن كان من المهم أن نذكر إنه لم يكن فى الغالب موضع عبادة، بل كان مؤسسا لديانة، وكانت تلك الديانة تنويعًا على الديانة الديونيزية (الباخوسية) وإن كان هو، فى حدوده، بعيدًا جدًا عن أن يكون شخصية ديونيزية.

كان أورفيوس ابنا لإحدى «الميوزات» muses ربات الوحى، الهات الغناء والفنون، وهى كاليوبى «ذات الصوت الجميل» أنبل الحوريات جميعا، عند هسيود، ومُبتكرة الأغنية الملحمية، ذات اللوحة الشمعية والقلم. وقد ولدته على ضفاف نهر هيبروس Hebrus فى تراقيا، وكان أبوه أوياجروس Oeagrus ملك تلك البلاد.

اعتنق أورفيوس الديانة الديونيزية، وكان فنانا صناعا طوف فى الآفاق ومعه قيثارته الذهبية التى أعطاها إياه أبوللو، وعلمته الميوزات كيف يعزف عليها.

وبشر أورفيوس بالديونيزية وأذاعها حيثما حل به الترحال.

وكانت أغانيه تؤثر فى الشجر والصخر وتروض جماح الوحوش.

زار مصر (من لم يحج إلى كعبتها؟) وشارك فى رحلة سفينة الأرجو، ، وفى غمار شدائد الرحلة كان عونًا لزملائه فيها، وخاصة عندما كانت «الأرجو» تمر بالسيرينات المغويات اللاتى كانت أغانيهن شباكًا لتدمير النوتية مراسا.

ويقول الأورفيون إنه أقدم الشعراء طراً، وإنه جاء قبل هوميروس بكثير، وينسبون إليه أشعاراً تتناول موضوعات أسطورية.

وتقول إحدى تنويعات الأسطورة إن ديونيزيوس نفسه هو الذي أمر بقتله بدعوى أن أورفيوس أثر عبادة أبوللو على عبادة ديونيزيوس.

ومن ثم فإن هناك على الأرجح علاقة وثيقة بين الديانة الأورفية وبين عبادة أبوللو، على الرغم من اعتناق أورفيوس نفسه الديونيزية - فيما تروى إحدى تنويعات أسطورته المتراكبة - وإن كان ذلك يفضي بنا إلى التساؤل القديم الذي يضع عبادة أبوللو وعبادة ديونيزيوس باعتبارهما وجهين لديانة أو طقوسية واحدة.

أما قصة موته فلها كذلك تنويعات متعددة، يروى روبيت جريفز في كتابه «الإلاهة البيضاء» إن أورفيوس كان يعيش بين ظهراني المتوحشين من أهل كوكونيا Cauconia وإنه كان ضحية مقدسة لغضب أريادنى Ar-iadni (وهي زوجة لديونيزيوس في إحدى تنويعات قصة حياتها) وأنه في غمار عربدة ديونيزية طقسية مزقته النسوة المنتشيات بالليلاب وعش الغراب المقدس عند ديونيزيوس.

على أن روبرت جريفز، في كتابه «الأساطير الإغريقية» يروى قصة موت أورفيوس بتفصيل أكبر، على النحو التالي:

«في ديوم Deium، في مقدونيا، نقم ديونيزيوس على أورفيوس أنه هجر طقوس ديانته وخاصة فيما يتعلق بتقديم الضحايا البشرية، وتعظيم هيليوس (أبوللو)، ومن ثم فقد حمل الميناديات على الفتك بأورفيوس.

انتظرت الميناديات حتى دخل أزواجهن معبد أبوللو، حيث كان أورفيوس كاهنا له - واستولين عى الأسلحة المصفوفة خارج المعبد، ثم اكتسحن المعبد، وقتلن أزواجهن، ومزقن أورفيوس مزقا.

وحيث دفنت إلهات الوحى أشلاء أورفيوس تفرد القبرات والبلابل الآن أعذب مما تغرد في أية بقعة من العالم.

حاولت الميناديات أن يطهرن أنفسهن من دم أورفيوس في نهر الهيليكون Helicon، ولكن هذا النهر الإله غاص في الأرض، واختفى، غاض ونضب ثم ظهر من جديد، على سطح الأرض، على مسافة أربعة أميال، باسم جديد هو بافيرا Baphyra، وبذلك تجنب النهر الإله شبهة التواطؤ في مقتل أورفيوس وغسل يديه من هذه الجريمة.

المقول أن أورفيوس كان يدين الانحلال الجنسى واختلاط العلاقات الجنسية للميناديات، وكان يبشر بحب الأمثال، لذلك لم تكن أفروديت إلاهة الحب أقل غضبًا عليه من ديونيزيوس. إلا أن أرباب الأوليمبوس لم يكونوا ليقبلوا أن يكون لقتله أي مسوغ، ومن ثم فقد أنقذ ديونيزيوس الميناديات من مصير مخوف بأن حولهن إلى أشجار بلوط ثبتت جذورهن في الأرض لا يبرحنها، أما الرجال الذين نجوا من المذبحة فقد وشموا زوجاتهم، تحذيراً من جريمة قتل الكهنة - كما قتل أورفيوس - ومازالت هذه العادة باقية حتى اليوم في تراقيا، كما يقال.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أما راس أورفيوس فقد هاجمه ثعبان ليمنى Lem-nian فمسحه أبوللو حجرا على الفور. ثم استقر الراس في مثواه الأخير في كهف في أنتيسا Antissa وهو كهف مقدس عند ديونيزيوس. وأخذ الراس يتنبأ بالنبوءات ليل نهار حتى وجد أبوللو أن عرافية في دلفي Delphi وجيرينيوم Gryneium وكلاروس Clarus قد هجرهم الناس، فجاء أبوللو ووقف عند الراس وقال له: كفى تدخلاً في شؤوني لقد تحملتك وتحملت غناك بما فيه الكفاية!» ومن ثم صمت الراس إلى الأبد.

أما قيثارة أورفيوس فقد حملتها المياه إلى جزيرة ليسبوس واستقرت في معبد أبوللو هناك ثم رُفعت إلى السماء وصارت مجرة سماوية.

أما إيراتو سثينيس Eratosthenes السكندرى إن ينقل عن أيسخيلوس فيروى إن أورفيوس قد وفض أن يمتثل لتعاليم الديانة الديونيزية وإنه كان يؤمن أن الشمس Helius - وقد اسماها أبوللو - هي أعظم الآلهة، وأنه نهض في الليل، قبل بزوغ الفجر ليرقى جبل بانجايوم Pangaeum حتى يكون أول من تكتحل عيناه بمرأى الإله. فاستشاط ديونيزيوس غضبا، وأرسل إليه الباساربدات Bassarids اللاتي مزقته إربا.

أما بروكليس Proclus، في تعليقه على أفلاطون، فيرى إن «هذه طريقة غير أمينة في رواية القصة»، ويقول إن «أورفيوس كان قائد الطقوس الديونيزية ومن ثم فإنه لقي مصير الإله نفسه. ولكن راس أورفيوس استمر يغني، ويتنبأ، كما تجرى بذلك كل روايات الأسطورة.

وتجرى قصة موته - في إحدى تنويعاته - على أن الميناديات Maenads التراقيات - وهن المجنونات بنشوة العبادة الديونيزية - قد مزقته أشلاءً لأنه كان يعارض طقوسهن العربيدة، أو لأنه كان يمقت كل النساء بعد أن فقد حبيبته وزوجته أوريديس، ولكن ربات الوحي Muses (وهن خالاته) دفّن أعضاءه المتناثرة على جبل بييريا Pieriaعلى الأوليمبوس، أما راسه، وقيثارته اللذين ألقت بهما الميناديات إلى الهيبروس Hebrus فقد راحا يطفوان حتى البحر، وحتى جزيرة ليسبوس - جزيرة الشعر وحُب الأمثال - ودفنا في ميثيمنا Methymna.

يقول بوزانيوس Pausanias إن أورفيوس كان معبودا عند البالسجيين Palesgians. وان اسمه اشتق من الجذر الأصلي ereph اليوناني الذي يعني «يغطي» أو يخفي أما المقطع الأخير eus فهو دليل العراقة والقدم التاريخي، وان «أورفيوس» - مثل «ايروبوس» هو اسم العالم السفلي الذي تحكمه الإلهة البيضاء، ومن ثم فإن الإلاهة القمر - وليس إلاه الشمس - هي التي كانت تلهم أورفيوس في الأصل.

إن اشجار البلوط البرية التي قادها أورفيوس من جبل بييريا قد اصطفت في نظام دقيق، وفي تراقيا، كما لو كانت على أهبة الرقص على موسيقاه، كما تركها بالضبط، كما كانت ترقص على أنغام قيثارته الساحرة بالضبط.

وفي صورة ذائعة الصيت رسمها بوليجنوتوس Pol-ygnotus اليوناني، في دلفي، نجد أورفيوس يتلقى هبة «البلاغة الصوفية» بأن يلمس أشجار الصفصاف في

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خميلة من خمائل پيرسيفون (إلاهة الأرض)، والصفصاف شجرة الشعراء التي لا ينبغي أن تمس بأذى.

ومع ذلك فيبدو أن كلاً من هوميروس، وهيسود لم يعرفا اسم أورفيوس وأن هذا الاسم قد أطلقته شيعة الأورفيين الذين انتسبوا إليه، باعتباره مؤسس هذه الشيعة، وقد ظهرت هذه الشيعة في وقت ما بعد القرن السادس قبل المسيح. وقد كان من تعاليمها ضرورة تطهير الروح عن طريق التكريس الديني - على أيدى الكهنة؟ - وباللجوء إلى طرائق التكفير والتوبة التي نسبت إلى أورفيوس، وقد كان ذلك كله مناوئا لما كان الإجماع منعقداً عليه حينذاك بشأن الآلهة، ومآل الروح بعد الموت، وكان وثيق الصلة بالمعتقدات الشرقية وخاصة المصرية القديمة منها.

وقد بقي من الأشعار الأورفية الابوكريفية (غير المعترف بها)، من حقبة سقوط الوثنية:

١ - قصيدة ملحمية عن مآثر أورفيوس أثناء رحلة الأرجو.

٢ - ثمان وثمانون أغنية دينية، أو ترتيلية، وصلوات لآلهة شياطين، مكتوبة بالشعر الثماني التفعيلات (hexameter verse) بأسلوب جزل مجلجل، تتلى عند تقديمات البخور التي لا تسفك فيها الدماء.

٣ - قصيدة ملحمية عن القوى السحرية للأحجار الكريمة.

من أسرار الصراع بين ديونيزيوس (عقيدة الجسدانية، ممثلة في الثورزاجريوس) وبين أبوللو (عقيدة النور والشمس) التي انحازت إليها الأورفية، مع أنها صدرت عن الديونيزية - أن عبادة الشمس، والشمس هنا مذكر وهي الأب الكليّ، على عكس التأنيث في الطقوس العربية (الجاهلية) القديمة - قد جاءت على الأرجح إلى الإيجيين الشماليين في اليونان على أيدى كهنة أخناتون اللاجئين من مصر بعد أن ضربت ديانتهم، في القرن الرابع عشر قبل الميلاد، وأنها قد طُعمت واندمجت في الديانات المحلية. ومن ثم جاءت الروايات بأن أورفيوس قد زار مصر. ولعل آثارة من هذه الديانة المصرية التوحيدية التي طعمت بها الأورفية تتبدى ملامحها عند أيسخيلوس حيث توصف الشمس بأنها «اللهب الأقدم، الأثير إلى الفرسان التراقيين، مولى الآلهة جميعا وسلفهم الأول، أب الأشياء جميعا».

والملاحظ أن الكهنة الأورفيين كانوا يرتدون ملابس مصرية، وكانوا يطلقون اسم «ديونيزيوس» على لحم الثور النيئ الذى كانوا يلتهمونه، ولكنهم كانوا يحتفظون باسم «أبوللو» للشمس الكوكب، الخالد الذى لافناء له، إذ يفرقون بين ديونيزيوس إله الحواس وأبوللو إله العقل، لعل ذلك يفسر أن راس أورفيوس أودع معبد الديونيزيوس، أما قيثارته فقد أودعت معبداً لأبوللو.

لم تنجح الديانة الأورفية في التوفيق بين ديونيزيوس وأبوللو. كان ديونيزيوس هو إلاله الحق عند الأورفيين - حتى أو أورفيوس قد تقمص ديونيزيوس ومات ميتة إلهه - ويرى . أ. جيمس في كتابة «الديانا المقارنة» إن أورفيوس كان على الأرجح ملكا إلهيا. وكان بارعا في فنون السحر وطوف في البلاد يغنى على قيثارته الذهبية - وهي من رموز أبوللو.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يروى روبرت جريفز إن أوريديس زوجة أورفيوس قد لدغها الثعبان بالقرب من تيمبى Tempe فى وادى بينيوس Peneius وإن أورفيوس نزل إلى تارتاروس Tartarus عن طريق المر الذى يبدأ عند أرنوم Aornum فى ثيسبيروتس Thesprotis وانه سحر النوتى خارون Charon والكلب سيربيروس Serberusحرس العلم السفلى وانه فتن القضاة الثلاثة الذين يقضون فى أمور الموتى بل إنه أوقف عذاب المحكوم عليهم باللعنة، وهدأ من روع هاديس.

ومع ذلك فإ موت أوريديس بلدغة ثعبان، وفشل أورفيوس فى أن يعيدها من العالم السفلى إلى ضوء الشمس، لا يأتى إلا فى الأسطورة المتأخرة نسبيا. ولعل ذلك يعزى إلى الصورة التى تمثل نزول أورفيوس إلى تارتاروس، والترحيب به عندئذ، حيث سحرت موسيقاه هيكاتى Hecate الإلاهة الأفعى، أو اجريوبى Agriope «الوجه الوحشى» فاسبغت ميزات خاصة على كل الأرواح (الأشباح) التى كانت قد انضوت فى الشيعة الأورفية ولقنت أسرارها.

ومن ثم فإن أسطورة الموت والبعث هى أساس الأسرار الأورفية التى كانت تهدف أساسًا إلى كفالة خلود أشياع الديانة الأورفية، عن طريق أن تنضو الروح عنها جزءها الديونيزى أن تقضى على الغشاوة الفيزيقية والحسدانية وأن تصعد للجزء الأبوللوى فيها يتاح لها أن تمضى، غير مصفدة بلوثات الجسد، فى طريق نشدان الوحدة مع الإلهة.

ومن ثم كان طقوس اللقانة وممارسة الزهد، ودورة الميلاد والموت، ضرورية، ففى تعريج الروح إى مراقيها العلوية كان عليها أن تحل فى أجسام إنسانية، وحيوانية متعاقبة، وأن تمضى حياتها فيها، فترات من الزمن، حتى تصل اخيرًا إلى «عجلة الميلاد» وتحصل على نعمة الخلاص على يدى أورفيوس، ومن خلال معاناة أسراره.

كانت فكرة التناسخ الأورفية المحاولة الأولى فى ديانات الغرب لإدخال فكرة تناقل الحياة -transimihra tion، ثم الخلود، بعدها.

ومن المعتقدات الأورفية أن التياتن titane العمالقة إذ مزقوا جسد ديونيزيوس افترفوا الخطيئة الأصلية ـ مما يقارب العقيدة اليهودية ـ المسيحية فى خطيئة ادم وحواء ـ وأن الجسد سجن، ودنس، ومن ثم تمارس طقوس التطهير عن طريق التوحد القربانى بالإله المخلص، وسعيا لخلاص العابد إلى حالة أسمى من حالات الحياة، فلا مناص من القضاء على العنصر الشرير فى الإنسان، ولا سبيل إلى ذلك فى حياة واحدة، بل سبيله المردد فى حيوات متعددة، وعن قواعد النسك الأورفية التى كانت تتضمن الصوم عن اللحم والبيض والبقول والتائم عن لمس الجثث، والنساء، وخاصة الحوامل منهن، والتبتل عن ممارسة الجنس.

لكن الطهارة الخلقية كانت أيضا مطلبا وقبلة للأورفيين، وكان معيار الفضيلة والرذيلة هو العقاب والثواب بعد الموت.

كانت العقيدة الأورفية ترى العالم السفلى هاديس مطهرا، ومثابة، تنتظر الروح فيها ميلادها الجديد وتجسدها الجديد على قدر ما قدمت يداها من خير أو شر فى حياتها الآنفة. أما الأشرار والأغرار، فمآلهم إلى

عذاب البدن، وغصص الجوع وأظمى العطش، والصقور الجوارح تمزق أكبادهم تمزيقا.

أما التعاويذ السحرية فتلعب دورها لوقاية الموتى، فى طريق رحلتهم المحفوفة بالأخطار فى العالم السفلى.

ولا يخفى ما فى ذلك كله من تأثيرات الديانات المصرية القديمة يقول المريد، مثلا فى ترنيمة من الترانيم الأورفية:

«إننى ابن الأرض والسماء، قد أحاق بى الأوام،

اعطنى أن أنهل من مياه الذاكرة.

إننى قادم من بين الأطهار. لقد أوفيت غرم الزيغ عن طريق الصواب.

لقد أفلت محلقا خارج دورة الحياة وما فيها من أحزان وأوصاب

دخلت بأقدام يخف بها الشغف إلى الحلقة المشتهاة. اجتزت إلى أحضان ملكة العالم السفلى.

أيها المبارك المغبوط سوف تكون إلها، لا بشرا فانيا»

وتكاد تكون هذه الترنيمة أحد ابتهالات الموتى فى محكمة أوزيريس وإذن فقد كان هدف هذه الرحلة نحو التوحد مع العنصر الإلهى هو أن يطرح المريد أعباء الجسد ويرمى عنه أثقاله ويصل إلى النعمة الأبدية حيث تصبح الذات المحررة هى نفسها كائنًا روحيًا خالصًا.

هناك من الشواهد التاريخية ما يشير إلى أن الأسرار الأورفية قد تكون قد وصلت حتى إلى بريطانيا، وايرلندا، غربا، وبحر القزوين شرقا، وليبيا جنوبا.

هذا إلى الثالوث الذى نقلته الديانة الأورفية إلى روما نفسها: جونو، أو عشتار، أو افروديت ربة الحب والطبيعية الجسدانية، ثم جوبيتر، وهو صورة شعبية رومانية من أبوللو، مبدأ التحريك والحياة والإشباع والحفز، وثالثًا منيرفا، وهى أثينا اليونانية أو الشمس، مبدأ الحكمة التى توجه العالم.

وبهذا يمكن لنا أن نتبين أن أوزيريس هى نفسها تنويع على أسطورة الموت والبعث.

ويرى بعض الباحثين إن الديانة الفيثاغورثية وطقوسها، وأسرارها، هى فرع أو تنويع الديانة الأورفية، بما فيها من عناصر التلقين والتطهير والخلاص والقسمة بين الروح والجسد. ولكن إله الفيثاغورثيين كان هو أبوللو بلا منازع. وبينما كانت عقيدة القداسة الأورفية تقوم على الطقوس وحدها، تقريبًا، كانت الممارسات الفيثاغورثية أساسًا تقوم على قانون معقد من السلوك الاجتماعى والخلقى.

ولكن أهم لفروق بينهما، فيما يرى جورج طومسون فى كتابه المشهور «أيسخيلوس وأثينا» إن الأورفية كانت تدعو إلى تغيير العالم، وتثويره. وبينما قامت الأورفية وازدهرت بين الفلاحين المعدمين وطبقة العمال الحضرية الجديدة غير المنظمة سياسيًا، كانت الفيثاغورثية تمثل القطاع النشط من التجار ورجال المال الذين كانت

مصالحهم الطبقية تتعارض من اوليجاركية ملاك الأراضي.

ومن اللافت للنظر انه بغض النظر عن أن رجلاً - هو الكاهن أو الطبيب الساحر - كان على رأس طقوس اللقانة، فإن اشياع الأورفية كن اساسا من النساء - شأن الطقوس الديونيزية التي استقيت منها الأورفية - ولعل ذلك مما يوحي أن الأصل في ذلك هو الضغوط التي كانت النساء ترزحن تحت وطأتها بعد إلغاء المؤسسات «الأمومية» وتردي مكانة المرأة في مجتمع بطريركي ذكوري أو أبوي صاعد.

ومما يجري في سياق التأويلات الماركسية للديانة الأورفية أنها ديانة عمال المناجم ولفلاحين المنتزعين من أرضهم وأنها إحدى تعبيرات الانتقال المجتمعي من الملكية الجماعية القبلية إلى الملكية الفردية، وظهور التجارة والتعدين، بما صاحب ذلك من إفقار للجماهير الجأها إلى الملاذ الروحي الصوفي الذي كانت الأورفية تقدمه لهذه لجماهير، إذ تدين شرور هذا لعالم وتدعو إلى التطهر من آثامه، والتزهد عن لذائذه - صعبة المنال عى أي حال. - والتطلع إلى الخلاص من العنصر البشري، والخلوص إلى العنصر القدسي فيما بعد الموت.

وأيا كانت التأويلات والتفسيرات فإن في الأسطورة الأورفية وما بني عليها من طقوس وعقائد وأسرار، عناصر لعلها ما زالت قادرة الآن على إثراء الوجدان، أو على الأقل إثارة التأمل و التفكير في مصير الإنسان.

أسطورة أورفيوس وأوريديس عند الإغريق.

كان عند الإغريق حكاية عن أورفيوس وأوريديس.

يقولون إن أورفيوس كان شاعرًا ذائع الشهرة وموسيقيًا كان له صيت بعيد. والتقى أورفيوس بأوريديس، وأحبها حبًا عظيمًا، وربط بينهما الزواج. على انه لم ينعم بزواجه طويلا. كانت أوريديس في ذات يوم تمشي في بعض العشب الغزير الطويل، وإذا بثعبان سام يلدغها، وإذا هي تسقط على الأرض، وتموت، ولا تجدى حيلة الطب، ولا يجدى بكاء الزوج المنكوب ولا يجدى شيء في إرجاعها للحياة.

وما عاد هناك شيء يعزى أورفيوس عن فقدانه زوجته. كان يجلس وحيدًا على شاطئ البحر، منذ أن تطلع الشمس إلى أن تغيب، ينوح زوجته بأنغام قيثاره الحزين.

وقام أورفيوس فاجترأ على ما لم يجترئ عليه من قبل إنسان. وهبط إلى العالم السفلي حيث يذهب الموتى، وتهيم الأشباح على شط بحر النسيان، وهو مايزال ينوح زوجته بأنغام قيثاره الحزين. تدافعت إليه أشباح الموتى في مملكة بروسيرين تلك الرهيبة، والتفت حوله بحشودها المتزاحمة، كأنها أسراب الطير يدفعها مجيء الليل أو انهمار المطر، فتنزل من ذرى الجبال وتقيم أعشاشها بين أوراق الشجر. ومع أنغام موسيقاه هدأت عذابات المساجين في العالم السفلي، واستكان الموتى الذين كتبت عليهم شتى ضروب اللعنات إلى راحة وسلام. وقفت الميناديات بنات الغضب الثائرات، وشعورهن ملفوفة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بالشعابين وخدودهن الجافة أبدا، للمرة الأولى والأخيرة: تندت بالدموع، نسي تانتالوس أن يقرب شفتيه المصوحتين إلى أبدا الآبدين من ذلك الماء الذي ما يكاد يدنو حتى يبتعد، نسي عطشه الذي لا رى له حتى آخر الدهر وسكن الصقر الذي يحوم فوق «تيثيوس» العملاق، وما عاد ينقر في كبده المقروح. ووقفت مجلة إكسيون التي ما تفتأ تدور به وتدور، في دورات عذاب لا ينتهي. وحتى «سيزيف» أسقط صخرته تلك التي ما ينى يرفعها إلى أعلى الجبل فما تفتأ تتدهور وتنحدر، وما يفتأ يرفعها من جديد دون أن يكف ودون أن يستريح. ها هو ذا قد جلس على صخرته، واستراح وقف أورفيوس أمام «بروسيرين» و«بلوتو» ملكي العالم السفلي وقال وهو ما يزال يعزف على قيثاره موسيقى أحزانه.

- بروسيرين، يا ملكة العالم السفلي المخيفة، بلوتو إله الحديد والنار، أيها الزوجان العظيمان المرهوبان، يا سيدي عالم الموتى والأشباح، أنتما اللذين سوف يتحتم علينا جميعا، نحن الفانين، أن نثوب إليكما في نهاية الحياة، اسمحا لي أنا أورفيوس المنكوب أن أرفع إليكما في نهاية الحياة، اسمحا لي أنا أورفيوس المنكوب أن أرفع إليكما صوتي بإخلاص، وأقول الصدق. لم أت هنا اقتحم عليكما مملكتكما المنيعة. ما جئت إلا من أجل زوجتي أوريديس. إن ثعبانا لدغها فحرمها الحياة وهي بعد غضة السن مقبلة على الحياة. عالجت أن أطيق خسارتي التي لا عوض لها فما استطعت. الحب أقوى مني. الحب في عالمنا العلوي إله ذائع الصيت، وما أدري هل تعرفونه أنتم هنا في عالمكم السفلي الرهيب، وإن كان في ظني أنكما تعرفانه، فالحب قد جمع بينكما فيما تقول الحكايات. لذلك أستحلفكما بالصمت المخوف الذي يخيم على مملكتنا الشاسعة، الأرجاء، وردًا إليّ أوريديس، ردًا إليها الحياة التي سلبتها وما كانت قد استمتعت بالحياة.

مست الكلمات والموسيقى قلبي الملكين المخوفين، وناديا أوريديس فجاءت ومازال في مشيتها، من أثر الجرح في قدمها، عرج خفيف. وردت إلى أورفيوس زوجته، على شريطة أن يعود سائرًا أمامها، لا ينظر إليها، لا يدير عينيه إليها، مهما حدث، حتى يصعدا الطريق الوعر ويبلغا العالم العلوي

وعاد أورفيوس وأوريديس، في الضباب المعتم الكثيف، في الصمت الشاسع المخوف، يشقان الطريق المزدحم بالعراقيل، وقد أوشكا أن يصلا إلى الهواء والنور، وإذا بجنون مباغت يكتسح روح أورفيوس، جنون منبعث عن حبه، وخوفه، وعن قدر لا يلين، فالتفت بالرغم من العهد المضروب، نظر إلى أوريديس.

في غير ما طائل جهدت وتعذبت يا أورفيوس، فما كانت قوى هاديس الصارمة لتعفو عنك أو تلتمس لك المعاذير.

اصطفق الرعد على بحيرات العالم السفلي وأنهاره الموحشة ثلاث مرات وصاحت أوريديس:

- أورفيوس، أي جنون ذاك الذي غدر بنا كلينا؟ انظر ها هي ذي الأقدار القاسية تناديني، والنوم يرين على عيني الزائغتين، وداعًا يا أورفيوس. ما أزال أمد إليك يدي الواهنتين، لكني لم أعد لك. هأنذا يُدفع بي بعيدًا عنك. وكل شيء حوالي ليل شاسع ممدود.

تلاشت أوريديس عن ناظريه كما يتلاشى الدخان. مد يديه في دفعة الشوق والحنان يريد أن يضمها إليه فما التقت يداه إلا بالخواء، راح يناجيها الحديث، على أنه لم يعد هناك من يصغي إليه. وما عاد حرس العالم السفلي يسمحون له أن يعبر النهر على تخوم عالم الموتى، حيث كانت أوريديس تعود إلى مأوى الأرواح الأخير، وقد سرى فيها، من الآن برد الموت.

يقولون إن أورفيوس كل سبعة شهور، يغني على قيثاره بين الصخور، ينوح زوجته التي فقدها مرتين، ومهما كان الصخر مجدبا موشحا فقد كان هناك دائما ظل ظليل يفيء على أورفيوس. كانت الأشجار تهرع إليه ساعية إليه دائما، تصغي إلى موسيقاه، أشجار السنديان والدردار، والحور والشوبين، كل أشجار الغابات، والكروم واللبلاب والنباتات المتسلقة، وكل الطيور والحيوانات تجيء تصغي إلى العازف الإلهي، والنمور والأبقار جنبًا إلى جنب، والذئاب والحملان، والنسور والحمام.

غن يا أورفيوس غن. أدخل السلام على قلوب النمور الشرسة الضواري، ولتتبعك الأشجار بفيئها الظليل أينما ذهبت لكن لا راحة لك أنت، ولاعزاء.

وما كان أورفيوس طلية ذلك الوقت ليلقي إلى النساء بالاعزف عنهن، على أن الكثيرات كن يحببنه، ويرغبن في الزواج منه، وأثر الوحدة والعزلة

يقولون إن عصبة من النساء أخذن في الرقص طيلة الليل على الجبال، فلما سكرن من الرقص والنبيذ، في طقس العربدة الديونزية ونال الغضب كل منال، من طول ما صدهن الشاعر الإلهي، سقطن عليه فمزقته أشلاء، وفرقن أوصال جسده، اربا في حقول تراقيا كما كان ديونيزيوس نفسه قد مزقته العمالقة إربا على النحو نفسه الذي كان عبّاده يمزقون الثور رمزه الحيواني في أعياده أما رأسه فقد حمله نهر هيبريوس إلى البحر، ومنه إلى جزيرة ليسبوس، وبينما كان رأسه الأبيض يتدحرج على أمواج النهر كان صوته ما يزال ينادي:

- أوريديس... أوريديس.

فتردد الأصداء بين الضفتين:

- أوريديس... أوريديس.

جمعت أوصال جسمه ودفنت في قبر هناك، ما زالت البلابل تغرد فوقه حتى الآن، أجمل مما تغرد في أي مكان.

أما روحه فقد ذهبت تحت الأرض، والتقت هناك بأوريديس وما زال يهيمان معا حتى الآن وإلى أبد: الدهر، دون خوف، ودون خشية من الفراق.

هذه، عند الإغريق، حكاية أورفيوس وأوريديس.

الأسطورة والتأويل

الأساطير دائما أرض غنية خصيبة، متعددة المستويات والطبقات. ومن الخطأ، أن لم يكن خطرًا أيضا، أن نفسرها تفسيرًا قريبًا يسيرًا، وأن نقيم لها حدودا من الشرح المنطقي، أو معادلات تربط بين الرمز والرموز كأنهما معادلات الرياضة والحساب، إن سحر الأساطير يكمن في مقدرتها على مس طاقات في النفس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الإنسانية، على تعاقب العصور، وعلى استثارة شحنات من الانفعال تستعصى على أن يستنفدها الشرح المنطقى العقلى الصاحى، وهى بذلك فى ظنى أقرب ما تكون إلى الموسيقى، لها لغتها الخاصة التى يستحيل نقلها إلى أية لغة أخرى.

ومع ذلك فعلينا أن نستشف رموزها، مجرد استشفاف، أن نعالج سير طبقاتها والدق على أرضها، وفى مأمولنا أن تستجيب لنا بأصداء تعيننا على فهمها، والتنقيب عن مكنونها. وذلك كله على حذر وحيطة وتوقير، كأننا ندق أبواب مدن منيعة جليلة الأسوار.

الإنسان الذى كان يحكى أسطورة أورفيوس، ويحكيها بلغة الشعر، ولغة الأساطير أكان يرمز بأورفيوس الموسيقى الشاعر إلى ملكة الخلق الفنى، والإبداع، أكان يرمز به إلى الشعر بالذات؟

أهذه الأسطورة إذن مثل مضروب عن قصة الشعر - بأوسع معانى الكلمة؟ وحكايات مع أوريديس؟ أوريديس، المرأة والزوجة، الجنس؟

هل تنسى الدلالة المركزية للثعبان، فى الأحلام، وفى أرض الأساطير؟ الثعبان بخصائصه المميزة من طول، واستدارة، وقدرة على الانبساط والتمدد والانتصاب، وخاصية الدخول فى الفجوات والغوص فى الفتحات، الثعبان واضح الدلالة على الجنس، وهى دلالة مسلم بها، فى علم النفس التحليلى.

قد لدغ الثعبان أوريديس فماتت. كأن المرأة التى يغنيها الشاعر، هذا الجمال الأنثوى الذى ما يفتأ يصبو إليه، ينحسر عنها ذلك السحر، بل تنحسر عنها حياتها إذا عادت زوجة، وأنثى، إذا ما لدغها الثعبان، هل الأسطورة رمز إلى سر الشعر، سر الإبداع الفنى، أنه نابع من الدوافع الجنسية فى الأصل، لكن فيه إعلاء لها، وعزوفا عن تحقيقها بالأسلوب الأرضى المألوف. هل الجنس يقتل موضوع الخلق الفنى؟ النزول إلى العالم الأرضى، حيث تهيم أشباح الماضى، هل هو نزول إلى أغوار النفس؟ والعودة بأوريديس على شرط ألا ينظر إليها أورفيوس..؟ النظرة أيضا فى علم النفس التحليلى ترمز إلى الفعل الجنسى. فهل الأسطورة كلها هى حكاية العلاقة المتفاعلة الديناميكية بين الإبداع والجنس؟

فى ظنى أن ذلك أقرب ما نستطيع الوصول إليه، أمام أبواب المدينة المنيعة الجليلة الأسوار، ذلك فى ظنى أبعد ما يسعنا أن نبلغه فى أرض الأسطورة الشاسعة الأرجاء.

على شاطئ النيل

كلما تقدم بى العمر، ازداد إحساسى بالحنين إلى هذا المكان، من شاطئ النيل بالجيزة. حيث ولدت، ولعبت، وكبرت فى هذه البقعة الجميلة من أرض مصر.

يجذبنى الحنين، فأتوقف بالسيارة فى هذا المكان الحبيب، وتنهال علىّ الذكريات.

تغيرت الأشياء من حولى. فيلا أبى - للأسف - بيعت ومكانها الآن عمارة ضخمة والفيلات المجاورة - أيضاً - أزيلت، وأقيمت مكانها أبراج عالية. لكن الفيلا التى ولدت ونشأت فيها لا يمكن أن تمحى من داخلى.

تتلاحق الذكريات الجميلة، لكنى أتوقف عند ذكرى خاصة، لم أذكرها لأحد، حفاظاً على عهد قطعته على نفسى، منذ ما يقرب من نصف قرن.

كنت مراهقاً صغيراً مأخوذاً بحواديت جدتى التى لا تنتهى عن الجن والعفاريت، وكنت مسحوراً - كذلك - بحكايات ألف ليلة وليلة. لذلك كان راسى ممتلئاً بالجنس والعفاريت. أقرأ كتباً تتحدث عن الأرواح والأشباح، وعالم الجن العجيب، وأرى أشباحاً تتحرك فى الفيلا، وعلى سطح النيل!.

وفى يوم، وأنا جالس - بعد الغروب - أصطاد على شاطئ النيل، كان نظرى مركزاً على السنارة، بينما الأضواء الخافتة المنبعثة من الفيلا تنعكس على سطح المياه المتلألئة بحركتها الناعمة. وفجأة رأيتها تخرج لى من المياه، بشعرها الأسود

الطويل، وجسدها المشوق، وعينيها السوداوين العميقتين، وابتسامتها الساحرة. تسمرت في مكاني، وهي تتقدم نحوي حتى وقفت امامي، وهمست لي:

- اسعد الله مساءك.

فاجبتها متلعثماً، إذ انتابني شعور متضارب، فقد كنت اخشاها، وفي نفس الوقت اتمناها.

- الا ارق لك هكذا؟

- انت اجمل من رأيت.

- اتتزوجني؟.

- لكن قولي لي من انت؟

- انا جنية تحبك، وتتمنى أن تسعدك.

- وماذا تطلبين مني؟.

- الا تخبر احداً عني، ولا تتزوج عليّ. هل توافق؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- موافق.

- انتظرنا.

ذهبت وانا لا اكاد اصدق. ثم عادت وخلفها مجموعة غريبة جداً لم اتبينهم، إذ قالت لي لا تنظر لاحد وانظر لي انا فقط، وسمعت صوتا عميقاً يقول لي اتوافق على زواج الاميرة «مي»؟ قلت: نعم موافق. فسمعت من يقولون:

- على بركة الله، وذهبوا جميعاً، وبقيت هي إلى جواري.

قالت لي: اسبقني إلى حجرتك وأغلقها عليك. فاسرعت إلى الفيلا، ودخلت حجرتي وأغلقتها بالمفتاح، وعندما استدرت رايتها تنتظرني في الفراش! فكانت الليلة الاولى التي لا يمكن ابداً أن تنسى.

ثم كانت تاتي لي بعد ذلك كلما اردتها، جميلة جداً، ومثيرة جداً، وحنونة جداً جداً.

تحقق لي كل ما احلم به وأتمناه. احببتها من اعماق قلبي، وحافظت على سري وسرها.

وبعدما تخرجت في الجامعة، وعملت في مكتب أبي، وافقت في لحظة حماقة أن أتزوج سكرتيرتي، بعد أن أخذت تغزل خيوطها حولي، وتطاردني لفترة طويلة، فظننت لغبائي أنها تحبني وستسعدني.

وقبل أن نبدأ إجراءات الزواج، جاءتني «مي»، منكسرة وحزينة وقالت لي كلمة واحدة: لماذا؟

فوقفت أمامها محرجاً، ووجهي في الأرض، وأنا أعتذر لها، وأتعلل برغبتي في الإنجاب.

- لك ماتشاء لكن طلقني أولاً.

- لا يمكنني أن أتركك أبداً.

- لا يمكنك أن تجمع بيني وبين أخرى، فاختر.

- لكني لا أستطيع أن أتراجع عن إجراءات الزواج.

- إذن طلقني حتى لا تتعرض للمتاعب، فأنت تعلم كم أحبك، ولا أريد لك العذاب.

طلقتها، وأنا حزين جداً، ودعتني وذهبت، فتبعتها دموعي.

تزوجت بعد ذلك وأنجبت، لكني لم أستمتع بالحب كما عشته مع «مي».

عرفت نساء أخريات، وبحثت عن أية امرأة تشبعني، لكني تأكدت أن من ذاق حلاوة الفاكهة الناضجة الطبيعية، لا يمكنه أبداً أن يتذوق فاكهة فاسدة برغبتها وأهوائها.

حقاً يامي، أنت التي امتعتني إلى درجة جعلتني لا أتذوق بعدك أية متعة فلم يحبني أحد كما أحببتني، وأنا لم أحب أحداً كما أحببتك.

كنت سابحاً مع تيار الذكريات، بينما نظري مركز على نفس المكان بالنيل.

وقبل أن أذهب، فوجئت بمي تخرج لي أخيراً. كاد قلبي يتوقف من الفرحة. أقبلت عليّ كما رأيتها أول مرة، منذ ما يقرب من نصف قرن لم تتغير.

أسرعت بالخروج من السيارة وقابلتها عند الشجرة، وقلت لها:

- وحشتني جداً جداً يامي.

- وحشتني ياعجوز. كبرت بسرعة جداً.

- يمكنك أن تعيديني شاباً.

فضحكت، وهي تقول: الشباب لا يعود أبداً.

- ولكني مشتاق جداً جداً إليك.

- يجب أن تنظر الآن إلى أبعد من هذا.

- عن أي شيء تتحدثين؟

- عن النهاية.

- صحيح عمر الإنسان قصير جداً.

- من حسن حظه أن محنته قصيرة.

- مي. لم أحب أحداً - طوال حياتي - كما أحببتك.

- وأنا - أيضاً - لم أحب أحداً كما أحببتك.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لذلك ها أنا أخرج لك للمرة الأخيرة: لأقول لك كفي تفكيراً في الماضي. أنت بحاجة للتفكير في المستقبل. ولا تنس أن النهاية قريبة جداً. وداعاً ياأحب الناس.

ذهبت، وتركتني أتأمل كلماتها.

حقاً النهاية قريبة جداً. لكن ماذا افعل يامي؟ لم تقولي لي ماذا افعل؟..

إيهاب شاكر.. هندسة ايروتيكية

تعيد لوحات إيهاب شاكر في معرضه الأخير «رتم» أو (إيقاع) للكتلة وللزخرف ولبعض ملامح التكعيب رونقها القديم وخصوصيتها أيضاً. ورغم أدبية الفكرة التي تستلهم العلاقة بين العازف وآلته الموسيقية فإن التأكيد على إيقاع الحركة واللون والتجسيم ينقلنا فوراً إلى عالم الحواس كما لا يستطيع الأدب أن يفعل. تبهرنا لوحات إيهاب شاكر بتقنية شديدة الاتزان والرسوخ بحيث تمثل كل لوحة مشروعاً فنياً قائماً بذاته وتقتحم بنا «معزوفاته» اللونية عالم الطرب الشعبي والصوفي من أوسع أبوابه، من خلال عازفيه بملامحهم المنحوتة والطربوش والملابس التي تميزهم وراقصاته المتثنيات بدلال الأنوثة الشرقية المختلفة وآلاته التي نميزها على الفور كالطبل والمزمار البلدي والقانون والكمان وغيرها.

يتشكل موضوع اللوحة على هيئة كتلة واحدة يمكننا أن نميز بداخلها كتلاً أخرى صغيرة تبرز وحيدة أو تنصهر في الكل، بفضل الخطوط والتلوين والتظليل وتكشف عن سخاء التفاصيل المصورة. تبرز في شخصيات إيهاب شاكر عناصر حسية إيروتيكية كثيرة منها تماهي الذكورة والأنوثة عبر الخطوط المستقيمة والمستديرة المتناغمة بشكل أخاذ، خاصة في علاقة العازف بآلته. عادة ما تحتل الآلة موقع القلب من الكتلة ويحتويها العازف أو يتركها تحتويه فيتحول إلى جسد تصنعه آلة موسيقية كما هو الحال في عازفي التشيللو تحديداً. ويبرز في لوحات الراقصات العنصر الإيروتيكي بقوة بسبب إبراز مواضع الجمال الأنثوي المتلئ في الراقصة بفضل الخطوط المستديرة وتقاطعها مع شرائح اللون المستطيلة أو الزجزاجية التي تمثل ملابس الرقص وذبذباته أيضاً.

تنبض شخصيات إيهاب شاكر بفضل حركة الفم والأصابع وتطور الخط من الداخل إلى الخارج والعكس. لا تخطو بعيداً عن الكتلة الواحدة سوى أطراف الطربوش والأربطة الملونة التي تميز ملابس العازفين الشعبية وتتطاير في انسيابية خارج حدود الكتلة على إيقاع وانغام المقطوعات المتخيلة. في لوحة عازف القانون تنقلنا خطوط الزجزاج الزخرفية من الخارج إلى الداخل كأنما تصب جميعها في علاقة الأصابع بالأوتار، بينما تتحد أوتار عازفين من عازفي التشيللو فتبدو الكتلة وكأنها آلة واحدة برأسين، كما تحيط الخطوط المستديرة (على هيئة دوامات تتولد بعضها من البعض) بالأوتار المشدودة المائلة بحيث يصبح الوتر خطاً يقطع دائرية الكتلة ويؤكدها في الوقت نفسه.

نادراً ما تتشكل الكتلة على هيئة ثنائيات من العازفين، وإنما تشترك ثلاث شخصيات في العزف أو تنفرد شخصية واحدة باللوحة مما يحقق لموضوع اللوحة اكتمالاً وسيمترية أقرب إلى شكل الكونشيرتو بحركاته الثلاث المتجاورة. تبدو الشخصيات في وضع العزف وكأنها تواجه جمهوراً حقيقياً أو عدسة المصور، الأمر الذي يخلق علاقة اتصال مباشرة بين المتلقي وموضوع اللوحة.

وعلى الرغم من ثبات هذا الوضع إلا أن حركة الشخصيات داخل اللوحة لا تخفى على العين، وتتراوح بين مداعبة الوتر بالأصابع والقناء وحركة الانثناء على الآلة واحتوائها داخل جسد العازف.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يترك إيهاب شاكر مساحة هامة للون الأبيض الذي يخدشه أحياناً بالرمادي أو بظلال خفيفة عند حدود الخط. وهنا تكتسب علاقة الظل بالنور خصوصية جديدة، ليس بين مختلف عناصر اللوحة وإنما بين التفاصيل الزخرفية فيها، بهدف التجسيم أحياناً وبهدف التشكيل والتلوين لذاته أحياناً أخرى. كما يعشق إيهاب شاكر اللون الأحمر ودرجاته ويستخدمه أيضاً بوفرة بحيث يساهم في تجاوب أجزاء اللوحة مع بعضها البعض، مثلما تتجاوب النغمات العالية أو الساخنة في المعزوفة الواحدة، فتعلو للحظة ولا تلبث أن تخفت لتعلو مرة ثانية في موقع جديد. لكن اللون هنا ليس وسيلة من وسائل مشابهة الواقع، وإنما عنصر أساسي من عناصر الزخرفة الهندسية، تحد الخط من انطلاقه أحياناً ـ بوعي كامل من الفنان ـ ويستقل بنفسه أحياناً بين خطين بحيث يصبح موضوعاً جمالياً في ذاته صالحاً للتأمل بغض النظر عن ارتباطه أم لا بالموضوع المصور. ويرجع ذلك إلى اعتناء إيهاب شاكر بهندسية الشكل والخط جنباً إلى جنب مع تناغم اللون بشكل يبدو أحياناً قريباً من الفن البدائي في جرأة استخدام اللون وتحديده وإبرازه، كما يبدو أحياناً قريباً من بعض لوحات التكعيبيين في احتفائهم بالتشظي.

لكن إيهاب شاكر ينجح في إدراج التشظي داخل منظومة هندسية واحدة، في كتلة متماسكة، وينقل حالة التشظي هذه إلى منطقة الشعور والإيحاء التي تنبعث من لوحاته، الشعور بالطرب والإيحاء بالحركة.

شيرين أبو النجا

أغاني الحب المصرية القديمة ونشيد الإنشاد

الحب فكرة عبرت عنها جميع الثقافات بكل الأشكال المتاحة ـ الرسم والتصوير والنحت والشعر. ورغم مرور عدة آلاف من السنين تقدم لنا الأغاني المصرية (الفرعونية) القديمة ونشيد الإنشاد موضوعات تعد معاصرة بكل المقاييس. وفي هذا الكتاب يحاول مايكل فوكس فهم الأغاني والنشيد عن طريق تحليل الكيفية الأدبية التي قدمت بها فكرة الحب في هذه النصوص. وهو بالفعل تحليل ثري إذ لا يعمد إلى التبسيط المخل لمحاولة إثبات فكرة التأثير والتأثر أو النقل المباشر للأفكار من ثقافة إلى أخرى، بل هو أعمق من هذا كثيراً.

في الجزء الأول من الكتاب يقدم المؤلف ترجمة وافية للأغاني والنشيد، وهي ترجمة مصحوبة بهوامش وشروحات دقيقة مطولة. ورغم وجود العديد من الشروحات للنشيد، إلا أن المؤلف قد تمكن من إيجاد معان جديدة، وذلك نتيجة ترجمته للأغاني التي «تقدم أفكاراً خلاقة لما يمكن البحث عنه في شعر الشرق القريب» (المقدمة). ثم يؤكد أن المقارنة الأدبية ليست غاية في حد ذاتها بل هي وسيلة للوصول إلى فهم عميق للثقافتين ـ المصرية واليهودية. فالمسافة الزمنية الفاصلة بين النصين تصل إلى ألف عام، ورغم هذا تلقي الأغاني المصرية الضوء على معاني النشيد المختبئة. فالزمن لا ينقطع والتواصل بين الثقافات مستمر ـ خاصة مع التقارب الجغرافي.

في الجزء الثاني من الكتاب، وبالتحديد في الفصل الثالث، يبدأ المؤلف بإرساء السياق التاريخي للنصوص. ترجع الأغاني المصرية إلى الأسرة ١٩ وبدايات الأسرة ٢٠ ـ أي الأغاني التي ترجمها المؤلف والتي وصلت لنا ـ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وربما تكون قد كتبت قبل ذلك ثم انتقلت شفويًا وكتبت في هذا الوقت. ويوضح المؤلف تأثير فترة العمارنة على هذه الأغاني، وهي فترة تسبق كتابة القصائد بحوالي ستين سنة. فمع مجيء إخناتون ومطالبته بالعبادة المطلقة لآتون (الشمس)، بدأت ثورة العمارنة في الفن، وإحدى خصائصها هو الوضوح المطلق، إذ بدأ تصوير المشاعر بين أفراد الأسرة المالكة وحياتهم اليومية. وبعد رحيل إخناتون استمر هذا الشكل الحميمي في التصوير رغم مخالفة من بعده لعقيدته. ركز هذا الفن على اللحظة الحاضرة واهتم بتصوير الأشياء كما يراها الناس، وانعكس هذا على موضوعات الشعر حيث أصبحت النزعة الجنسية Sexuality موضوعًا رئيسيًا.

أما نشيد الإنشاد فمن الصعب تحديد تاريخ كتابته، فهو لا يتضمن أية اشارات إلى أحداث تاريخية بعينها، كما أن الياته النصية لا تساعد على إرجاعه إلى فترة بعينها، ولذلك فإن محاولات إرجاعه إلى فترة الملك سليمان ليست مقنعة لأن سليمان كان مشهورًا دائمًا بسبب ثروته الطائلة وتعدد زوجاته وقدراته الأدبية. ويحاول المؤلف إرجاع النشيد إلى عصر ميشنا Mishna [حيث كتب الجزء الأول من التلمود] وذلك بناء على تحليل لغوي Linguistic. ويخلص إلى أن النشيد كتب في الفترة الواقعة بين عصر العبرية الكلاسيكية وعصر ميشنا.

ويشير المؤلف إلى أن النشيد يتضمن تأثيرات هيلينية وإشارات لفترة ما بعد الخروج Postexilic ولكن كل هذا لا يزيد إلا من صعوبة تحديد السياق التاريخي الزمني.

وإحدى النقاط الهامة في هذا الكتاب واللافتة للنظر أيضًا، هي إفراد المؤلف صفحة واحدة فقط لفكرة التأثير والتأثر. إذ يقول إن هناك فاصلاً زمنيًا كبيرًا (ألف عام) بين النصين، ولكن هذا لا يلغي تمامًا فكرة التأثير والتأثر. إذ ربما دخل الشعر المصري فلسطين بدءًا من القرن الثالث عشر ق.م. وبالتحديد ربما بين فترتي الأسرة ١٨ و٢٠ حيث ساد الحكم المصري منطقتي فلسطين وسوريا.

ونتيجة لطول الفترة الزمنية الفاصلة بين النصين لابد أن يكون قد حدث تطور في الأغاني المصرية وعبر الزمن دخلت الثقافة العبرية وتكونت بصبغتها حتى ازدهرت في نشيد الإنشاد، ومن هنا جاء التباين الذي لا يجب أوجه الشبه، أي أن النقل لم يكن حرفيًا ولا مباشرًا.

في الفصل الرابع تناول المؤلف فكرة الوحدة العضوية لكل نص. والوحدة هي التي تجعل النص كلاً متماسكًا مترابطًا، بحيث يمكن قراءة قصائد متعددة باعتبارها نصًا واحدًا. وتجمع الآراء على أن الوحدة العضوية تنبع من وحدوية التأليف Single Authorship، حيث يتوحد الأسلوب وتتكرر الأنساق

ورغم عدم إمكانية إثبات هذا، يفند المؤلف كل افتراضات التماسك Unity والتفكك Disunity وينتهي إلى عدم صلاحية كل المناقشات وليس من سبيل إلى إثبات الوحدة العضوية إلا المدخل الأدبي البحت.

تستمد الأغاني المصرية (التي وصلتنا) وحدتها من خمسة عناصر: تشابه البناء بين المقاطع Stanzas، تشابه بدايات المقاطع، تتابع الأحداث في المقاطع، بعض المقاطع

ARCHIVE

تتضمن ذروة الأحداث Climax، تشابه المقاطع في الأغنية الواحدة بشكل سيمترى أو هيراركى.

أما الوحدة الأدبية في نشيد الإنشاد فتعتمد على أربعة عناصر: أولاً: تكرار جمل أو جملة او كلمات معينة في أجزاء مختلفة Repetends وليس من الضرورى أن يكون التكرار متشابهًا كل مرة:

ثانيًا: تكرار مجموعة من الجمل أو الكلمات أو التيمات بنفس الشكل حتى لو كان السياق لا يستدعى هذا Assaciative Sequences:

ثالثًا: ثبات الشخصية فالنشيد كله لا يحمل سوى شخصيتين هما الفتى والفتاة:

رابعًا: السياق العام وهو فصل الربيع.

ويشير المؤلف إلى أن الشراح الذين يأخذون هذه العناصر في الاعتبار لا ينظرون إليها باعتبارها عناصر تماسك أدبي، بل باعتبارها خصائص مميزة لهذا الجنس الأدبى في الأدب العبرى.

في الفصل الخامس يحاول المؤلف التوصل إلى الاستخدامات الأصلية للأغاني وللنشيد . فالنشيد بالتأكيد لم يكن يستخدم للغزل لأن أخيلته وأسلوبه ليسا مما يمكن أن نتوقعه من عاشقين صغيرين، كما أن كل قصيدة تحمل صوتين، مما يجعل الأمر برمته غير مقبول.

ومن المستبعد أيضًا استخدام النصين (الفرعونى والعبرى) باعتبارهما أغاني زفاف، لانه لم تصلنا اية معلومات عن احتفالات الزفاف لدى المصريين القدامى، ولم تتحدث الأغاني مطلقًا عن العاشقين باعتبارهما زوجين.

أما في نشيد الإنشاد فلا توجد أى إشارة للزواج وسلوك العاشقين لا يوحى بأنهما متزوجان. وقد طرح أحد الشراح إمكانية استخدام الأغانى المصرية كتعاويذ حب سحرية، ولكن المؤلف قام بتفنيد هذه الإمكانية على أساس أن مثل هذه التعاويذ يجب أن تتوجه إلى الآلهة بطلبات محدودة عن طريق القرابين أو التهديد، وهذا ما لاتتضمنه الأغاني.

ولم تكن الأغاني أيضًا ترانيم دينية، إذ لا تتضمن أى صلوات لحتحور التى كانت «تسمع بكاء كل العاشقات» فيما كانت تستخدم الأغاني إذن؟ ونشيد الإنشاد؟

في الترفيه Entertainment! يتضح هذا من المآدب المرسومة على الجدران الفرعونية، وهى مآدب كانت تقام للاحتفال بمناسبات مختلفة. وينطبق المبدأ نفسه على النشيد الذى كانت تغنى قصائده في المراسم والاحتفالات والأعياد الدينية.

ويؤكد المؤلف أن هذا لا يعنى التقليل من شأن النشيد، إذ أن أعظم الفنون ولدت من أجل الترفيه.

ويجيب المؤلف عن السؤال الذى طرحه في مقدمة هذا الفصل: كيف تحول نص حب دنيوى ذو نزعة جنسية إلى نص مقدس؟ تزخر السنة اليهودية بالمناسبات الدينية وبالتدريج أصبح النشيد جزءًا من السياق الديني، مما حدا برجال الدين إلى اعتناق فكرة كونه قصة رمزية Al-legory عن العلاقة بين الرب وإسرائيل [مثل العلاقة بين يسوع والكنيسة] وهكذا حرم الكهنة استخدام النشيد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خارج الأماكن الدينية Synagogue وأصبح النشيد نصًا مقدسًا.

في الفصل السادس يتحدث المؤلف عن الشخصية الدرامية والأشكال المختلفة للخطاب. فالمتحدث في الأغاني ليس إلا قناعا Personae يتحدث الشاعر من خلاله؛ ولكنه ليس الشاعر؛ وأحيانا يسمع صوت المؤلف Authorial Voice معلقًا على الأحداث، أو متحدثًا إلى العاشقين [ومعه القارئ].

أما النشيد فهو يستخدم القناع فقط ويبدأ من منتصف الحدث Medias Res وهو تكنيك ملحمي. ومن الناحية الدرامية فقد تم التعبير عن بعض الأغاني عن طريق رسمها على الجدران كما هو الحال مع جدارية بني حسن التي تصور قصيدة «الرياح الأربعة». ويقول المؤلف إن النشيد بطبيعة الحال يمكن تحويله إلى دراما بسهولة.

وتستخدم الأغاني ثلاثة أشكال رئيسية للخطاب: أولهاالمونولوج الداخلي Interior monologue حيث تكلم المحبوبة قلبها، وثانيهاالمونولوج الخارجي Exterior monologue حيث يوجه المتحدث الكلام إلى شخص مفترض حضوره، أي مستمع مفترض Implied Listener، وثالثها المونولوج المزدوج حيث تلقى الفتاة بمقطع Stahza ويتبعها الفتى بمقطع آخر. أما الديالوج dialogue فهو الشكل الرئيسي للخطاب في النشيد، حيث الطرفان في حوار دائم لا ينقطع.

في الفصل السابع يتناول المؤلف الأفكار الرئيسية Major Themes. ويعرف المؤلف الفكرة على أنها حدث رئيسي أو صورة استعارية أو نسق لفظي يحتفظ بهويته الأصلية كلما أعيد استخدامه أو اكتسب معاني جديدة في قصائد جديدة.

ويصعب تحديد ما إذا كانت أفكار النشيد مشابهة لأفكار الأغاني أم امتدادا لها، أم هي مستقلة بذاتها؟ ولكن في كل الأحوال تسهم التشابهات في الأفكار في توضيح المعنى أكثر.

أول فكرة هي «الثناء على المحبوبة»، وتظهر في الأغاني وتسمى قصيدة الوصف، إذ يتم وصف جسد المحبوبة بكل أجزائه. أما في النشيد فالثناء هو إحدى الأفكار الرئيسية، وتأخذ ثلاثة أشكال: الوصف (مثل الأغاني) وقصيدة الإعجاب وديالوج الإعجاب المتبادل.

ثم يتناول المؤلف الصور والأخيلة التي تصاحب «الثناء». فيخلص إلى أن الشاعر المصري لم يكن يعتمد في وصفه على أناس حقيقيين، بل على نماذج Models الفن وخاصة فن النحت، وبذلك جاء الجمال الأنثوي المثالي الذي انتقل إلى الثقافة العبرية وخاصة في الطبقات العليا من المجتمع.

أما عن الصور في النشيد فهي تتميز بجرأة وحسية وإيروتيكية أكثر من الأغاني المصرية. فالصور في النشيد لا تحاول إرساء علاقة مباشرة بين الدال والمدلول، بل تسعى إلى توصيل المعنى الحسي للمتلقي، مما يولد توترًا جماليًا؛ فالمتلقي ينجذب بشدة إلى الحسية ولكنه يتعثر في إيجاد المدلول المباشر للصورة.

والقيمة الثانية هي «وصف الحب» وتظهر بوضوح في الأغاني التي تستخدم المونولوج الداخلي، وهي بذلك ليست ثناء على الحبيب بل هي لحظة كشف. فالعاشق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يستفيض في وصف أثر الحب على العواطف والمشاعر، وغالبًا ما يوصف الحب كدواء شاف للأمراض. وهي تيمة لا تظهر في النشيد.

أما تيمة التمني Wishes فهي تيمة رئيسية في الأغاني، حتى أصبح هناك "قصيدة التمني" مثل أغنية "الثلاث أمنيات" و "السبع أمنيات" وغالبًا ما تستغرق قصائد التمني في الاستعارات التي تبعد عن الواقع، وهي أمنيات تتوق إلى وجود الحبيب وحضوره.

أما في النشيد فالتمني يدور حول إعلان العلاقة بين العاشقين على الملأ. وتيمة «الحب في الحديقة» تظهر في الأغاني والنشيد، حيث تستخدم الحديقة مكانا للقاء العاشقين وأحيانًا يتم الربط بين الفتاة والحديقة (على المستوى الرمزي).

وتظهر تيمة "نبل العشاق"، حيث يرقى الحب بالنفوس ويسمو بها وهذا هو تفسير الإشارات العديدة في النشيد إلى الملوك والنبلاء والحجرات الملكية؛ وهي إشارات يتدر وجودها في الأغاني إلا عندما تسمى الفتاة الحبيب "أمير قلبي" وتظهر أيضًا تيمة جمال الفتاة الذي يعتبر فخا يسقط فيه الفتى؛ وتيمة السفر للقاء الحبيب وهذا في الأغاني فقط.

أما تيمة البحث عن الحبيب، فهي تيمة رئيسية في النشيد باعتبارها جزءًا رئيسيًا من رحلة الحب والاستعداد لبذل مجهود في سبيل الوصول إلى الهدف، وهي تيمة لامرادف لها في الأغاني، حيث تقبع الفتاة دائمًا في المنزل تنتظر وتتمنى ظهور الحبيب.

وأخيرًا تظهر في الأغاني والنشيد تيمه التنكر (تغيير الملبس) Trawesties وذلك للهروب من السياق الاجتماعي. ويكون التنكر في زي الطبقة العليا (الملوك) أو السفلى (الخدم) أو الطبقة الهامشية (الرعاة)، وهذا التنكر لا يعني أبدًا الهروب من الذات

ومن اللافت للنظر أن شكسبير استخدم هذه التيمة في مسرحياته، حيث يتنكر الفتى أو الفتاة للهروب من السياق الاجتماعي بشكل مؤقت:

ثلاثة أشياء أراها شديدة العجب
وأربعة لا أفهمها:
العقاب في السماء
الأفعى على صخرة
السفينة في قلب البحر
ورجل مع امرأة

[نص مصري قديم]

هكذا يبدأ الفصل الثامن والأخير من الكتاب، وهو الفصل الذي يوضح فيه المؤلف تباين رؤى الحب في كل ثقافة وتشابهها في الوقت نفسه. ويؤكد أن الشاعر المصري والعبري لم يحاولا أبدًا حل معجزة الحب بقدر ما حاولا الإعلاء من عجائبيتها.

في الحديث عن الحب في النصين لا يمكننا الجزم إطلاقًا ما إذا كان هذا انعكاسًا للواقع الاجتماعي آنذاك أم هو مجرد خيالات وتهويمات الشعر؛ فليس هناك دليل واضح يجزم بأن ما أتى في القصائد كان سلوك العشاق الحقيقي، ولذا ينبغي أن نستمتع بالشعر ولا نحاول إيجاد أية إحالة على الواقع.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يتشابه النصان في النزعة الجنسية التي تأخذ أشكالاً مختلفة، وفي هذا لا يختلف دور الرجل عن دور المرأة، إذ جاء تقسيم الأدوار متساويًا؛ فالعاشقان يبادران معا مما يمنع أي تنميط للأدوار.

ويؤكد المؤلف مركزية النزعة الجنسية في النصين، ففي الأغاني المصرية كان اللقاء بين العاشقين بداية للعلاقة، أما في نشيد الإنشاد فقد كان اللقاء جزءًا مكملاً للحب.

ويرى المؤلف أن الاختلاف الرئيسي بين النصين يكمن في شكل الخطاب. فالأغاني المصرية كانت تعتمد دائمًا على المونولوج الذي يعلي من شأن الحب ويستخدم الصور؛ وبذلك يبقى الحب داخل حدود الذات المتكلمة. أما في النشيد فقد أدى استخدام الديالوج إلى التداخل بين نفوس العاشقين؛ فتتخطى المشاعر بذلك حدود الذات وتتجاوزها.

يرجع الفضل - كما يقول المؤلف - إلى الشاعر المصري في إرساء أدبيات هذا الجنس الذي طوره الزمن واعتملت في الثقافات المختلفة حتى ازدهر في نشيد الإنشاد. وما بين شاعر الأغاني المصرية القديمة وشاعر نشيد الإنشاد هناك الكثير من الشعر الضائع والشعراء المجهولين.

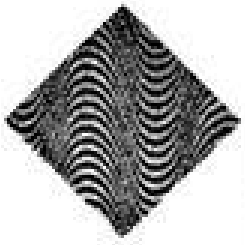
لقد حصلت إلى الأبد على ما منحنى إياه آمون

اغنية مصرية قديمة

يابنات أورشليم - أنا جميلة وسوداء

نشيد الإنشاد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



مملكة النوم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حين آتيك خذيني
في سرير الغبطة الليلي،
يامملكه النومِ البريء
واغسلي عنّي بُثورَ الحزْن والأوجاعِ
ضمّيني إليك
أدْخليني صمتَك الأخضر بالعشبِ.
الحريريِّ الدفيءْ
فلعلّي أغمِضُ الجفْنَ وأرْتاحُ
من السُّهْدِ الذي يصعدُ أغصانَ

الأماسيُّ جناحاً من نهارْ
وعلى رطبِ الذُّؤابات يُنادى
ثم يُلقى فى دمائى مااجتنى
من ثمر الأشرار، بالصوتِ
الرمادىِّ وبالمنقار،
جمراً وحجارْ
وافتحى تعريشة للُحلم
معراجاً إلى زيتونةِ الضوء
السماويِّ لكى أوقدَ قنديلا بقلبى
أو دعينى فى براح قمرىٍّ من بساتينكِ
أستقرىء وجه العُطرِ،
أصغى لانبثاقاتٍ من اللونِ الفُجائى
وأنسابُ على ربوةِ رمانٍ
بأجسادِ صبايا
من مواليد الرؤى
أمتصُّ شُهْدَ الجلنارْ
وانْزعى عنّى الكوابيس التى تَغْشىَ

مروجَ الحلْمِ
بالأشباحِ، والعظمِ، وأكداس الغبارْ
آه من «سيِّدةِ[1] الأقدارِ» ــ عمياءَ ــ
تلاقيني على كلِّ طريْق
أنقذيني أنْتِ يارَبَّةَ هذى المْملكةْ
من هداياها، امْسحى عن جلدَى الموشومِ بالظلمِ
مراراتِ الحريْق
إننى نهرُ الغناء الخصْبِ،
لكنَّ الجسورَ الحاسدةْ
تزْحمُ المجرى بأحجارِ السدودِ الصمِّ
والأعْناقِ، والغرقى،
وأحراش الورود الخامدةْ
تضعَ الأغلالَ فى سيقان تيارى وموْجَى
وتعرِّينى لشمسٍ حاقدةْ
صلَبْتنى فى جذوعِ الصخرِ نهباً للتماسيح
وللغيلان

(١) ربة الحظ في المثيولوجيا الرومانية D - ama Fortuna

والصهد الذى يغتالُ مائى بالجفافْ

فانْزعى عنّى قيودَ الصخر والأحجارِ

رُدِّينى سيولاً من جياد الموجِ

تجرى بين مخضلِّ الضفافْ

أوْ ذَرينى غيْمةً فى غابةِ الرؤيا

ورُدِّى عن سماواتى

الرِّياحَ الدامسةْ

واخلعى الأنيابَ من أفواه حيَّاتِ القلوبِ العابسةْ

فلعلِّى أغمضُ الجفنَ وترتاحُ جراحى

ربما أنحلّ أضغانًا بأنفاسِ المواقيتِ

وآوِى فى سفوحِ الليل

للموتِ الهنىء

أو ليس النومُ موتاً؟!

فخذينى فى ترانيم صلاةِ

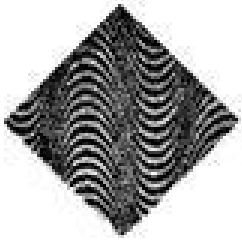
أعْبرُ الجسْرَ بها

من صخب الأحقادِ

فى مقصورة الدنيا

إلى دغلٍ من الصفصافِ
في لحنٍ جنازيٍّ بطيءْ
كفِّنيني بغلالاتٍ من العُطرِ،
أعدِّي لي تابوتاً
من الحلفاءِ والنوَّار
في قبْرِ الشجَرْ
ودعيني في شرايين الجذوعِ الخضر
أرتادُ السَفَرْ
في بُراقِ النسغ
أصاعِدُ ظهراً
نحو أعتاب السماء الأبدية!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



إذا

كنا ـ أطفالاً ـ نرسمه

قرطاسًا تطلع منه برتقالتان

وأحيانًا نصف دائرة يعلوها نهدان

أزقته الضيقة وأزقته العريضة

مسفلتة بالدماء

ذرعناها كلها

عبرنا البوابات بين شماله وجنوبه

كنا نرسمها مثل « إيزيم » حذاء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عالية وتغوص أصابعنا

إذا طرقناها

دلفنا منها مرات وانحسرنا كموجة

وجربنا كل القوارب المطاطية

ثقبناها عنوة

حين ارتفاع الموج

وكانت ـ دائماً ـ عشرات الجزر تتلقفنا

حاول أن يتشبه بالرحم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولم يتعب من الثرثرة

عن ولادته المستمرة لنا

وبعين واحدة ظل يرقبنا

ويهشُّنا كلما اقتربنا منه

كلما حاولنا أن نوضح له

أنه يتدلى بين شجيرتين من العظام

مرتخيًا كخصية

بينما يدعى أنه ثمرة

لا نجرؤ مطلقًا على قطافها

وقد يشتط

فيتخيل أنه الثمرة المحرمة

أصل الخلق، ويحدثنا عن المعرفة

نكون وقتها منهمكين بنزح أشياء

تراكمت تحته

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أشياء مثل تلك التى تسد بالوعة

ويكون ما يشغلنا

أين نخبئها كى لايراها

كى لا يصدق بالفعل أنه ثمرة

فيباغتنا

ويهوى.

ماهر شفيق فريد

السماوات الموحشة

حول تجربة الشك والتمرد والإلحاد في الشعر الإنجليزى المعاصر

إله رياضيّ على نحو صارم
يرسم الكون بالقاعدة والخط
إن نواياه حسنة ولا ريب ولكني، يا للعنة،
شاذ
ولا استطيع ان انضوى تحت لواء تصميمه.

ارثر ج . ول
رباعية

- ١ -

العلاقة بين الله والإنسان من الموضوعات الأساسية في الشعر الأوربى فى مختلف عصوره ولا عجب فمنذ بدأت الإنسانية مسيرتها الشاقة بحثا عن قوة كبرى تحكم هذا الكون، وتكفل للمحسن ثوابه وللمسيء عقابه، والشعراء معنيون بتحليل الوضع الإنساني، ومحاولة حل لغز الوجود. إن كبار الشعراء التراجيديين اليونان - ايسخولوس وسوفوكليس ويوربديس - قد صوروا الدور الذى تلعبه الآلهة فى حياة الإنسان وأساطير الشمال قد عنيت بنفس الموضوع ومع انقشاع ظلمات العصور الوسطى، التى وقف فيها رجال الدين سدا منيعا بين الإنسان وخالقه، ظهرت الحركة الإنسانية التى بعثت الفنون والآداب الكلاسيكية، وسعت إلى تحرير روح الإنسان من كل الأغلال وربما كان الشاعر الإيطالى دانتى هو أعظم من عبّر عن هذه الروح الجديدة فى قصيدته «الكوميديا الإلهية» التى تتكون من ثلاثة أجزاء : الجحيم والمطهر والفردوس.

إن دانتى المتأثر بفلسفة القديس توما الاكوينى يسعى إلى أن يحقق فنيا ما حققه أستاذه على الصعيد الفلسفي ولئن كان زيوس رب الأرباب في أساطير

اليونان رمزا للقدرة الكلية التي ترهب بصواعقها ورعودها، وبهوه في اليهودية هورب الجنود القوى الباطش، فإن مفهوم المسيحية لله بالغ الاختلاف. إن الله عند دانتي محبة، وشمسه تشرق على الخطاة والأبرار معا. وفي «الفردوس» يصل دانتي إلى أقصى حالات السمو الروحي التي وصل إليها شاعر، وذلك حين يصور كيف رأى الأقانيم الثلاثة: الآب والابن والروح القدس وقد اتحدت وسادها التوافق «بالمحبة التي تحرك الشمس وسائر النجوم».

وفي أعماقي رأيت الأوراق التي تناثرت في
أرجاء العالم
تتجمع برباط المحبة في كتاب واحد
رأيت الجواهر والعوارض وكل خصائصها
وكأنها قد
امتزجت معا بطريقة محكمة
حتى أن ما سأقوله ليس سوى نور ضئيل منها

(ترجمة حسن عثمان)

وفي الشعر الإنجليزي - الذي بدأ يتبلور منذ القرن الثالث عشر - نجد محاولات أخرى للوصول إلى هذا السر الإلهي، خاصة وأن الترجمة المعتمدة للكتاب المقدس إلى الإنجليزية قد دخلت في معجم ألفاظ اللغة، وغدت جزءا من تفكير شعرائها.

وحين يُذكر الشعر الإنجليزي فلابد للمرء من أن يتذكر **وليم شكسبير**، الشاعر المسرحي الكبير الذي وسعت أعماله مختلف العواطف الإنسانية، وصورت صراع الإنسان مع قدره، ومع الآخرين، ومع ذاته. لم يكن شكسبير مفكرا فلسفيا، ولم يقدم لنا أي نظرة متسقه إلى الحياة، وإنما كان شاعرا دراميا يقف على مبعدة من مخلوقاته، ويصور لنا ردود أفعالها إزاء الأحداث وهكذا اختلف النقاد في طبيعة موقفه الديني، والواقع أن هذا الاختلاف لا معنى له. فنحن لا نبحث في عقيدة شكسبير، وإنما في مواقف أبطاله التي تتراوح ما بين المفهوم الوثني القديم للألوهية والمفهوم المسيحي. إن المفهوم المسيحي واضح في انتهاء مسرحياته بحالة من السكينة والسلام بعد صراع الأهواء والرغبات، كما في مسرحية «العاصفة» أما المفهوم الوثني فيتبدى في مثل قول جلوستر في مسرحية «الملك لير»:

نحن من الآلهة بمثابة ذباب من صبية
عابثين
إنهم يتكلون بنا على سبيل التسلية.

وما أبعد هذا المفهوم الرواقي - الذي ربما كان متأثرا بفلسفة سنكا عن المفهوم المسيحي الذي يمثله حديث جيسكا عن فضيلة الرحمة في مسرحية «تاجر البندقية» أو عن مفهوم دانتي القائل «إن في إرادته سلامنا».

وفي مسرحية «دكتور فاوستس» للشاعر المسرحي **كوسترفرمارلو** موقف آخر: موقف العالم الذي باع روحه للشيطان في سبيل مملكة هذا العالم وملذاته، ولكنه ينتهي في الفصل الأخير إلى تبين خطئه ويندم حين لا ينفع الندم.

والواقع أن قصة الدكتور فاوستس ذات أهمية خاصة في تاريخ العلاقة بين الله والشيطان، وتذبذب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الإنسان بينها إنها قصة المانية من القرن السادس عشر، عالجها فيما بعد جوته فى مسرحيته «فاوست» وبول فاليرى فى مسرحيته «فاوست كما أراه».

وفى القرن السابع عشر ظهرت مجموعة من الشعراء تُعرف باسم «الشعراء الميتافيزيقيين» لأنها اهتمت بقضايا ما وراء الطبيعة، وجمعت بين الفكر الفلسفى والوجدان المشبوب، متأثرة - من ناحية - بالاكتشافات العلمية التى قام بها كوبرينكلوس وكيلر وجاليليو، واكتشاف العالم الجديد (أمريكا) ومتأثرة من ناحية أخرى، باللاهوت المسيحى.

وأبرز شعراء هذه المدرسة هو جون دن الذى يقول فى قصيدته «الجمعة الحزينة» (١٦١٣) جمعة الآلام التى صُلب فيها السيد المسيح، بحسب العقيدة المسيحية:

المسيح على هذا الصليب قد ارتفع وهوى.

لقد خلفتنا الخطيئة فى ظلام إلى الأبد.

إن من يرى وجه الله، وهو الحياة ذاتها، لابد مائت

فأى موت إذن أن يرى المرء موت الله؟

لقد جعل موته الطبيعة، وهى مساعدته، ترتعد.

وجعل موطئ قدميه يتصدع والشمس تومض.

وللشاعر روبرت ساوثول قصيدة عنوانها «الطفل المحترق» مطلعها:

فيما كنت واقفا أرتعد فى جليد ليلة شتوية

دب إليها المشيب

تولتنى الدهشة من حرارة مباغتة يضوى بها قلبى.

وعندما رفعت عينا خائفة لأرى مم تقترب النار

تبدى لى طفل جميل يحترق مضيئا

ويتبين لنا أن هذا الطفل ليس سوى المسيح الذى جاء ليفتدى البشرية من الخطيئة الأصلية: خطيئة الأكل من شجرة المعرفة المحرمة ويتذكر الشاعر - فى ختام القصيدة - «أننا كنا فى يوم عيد الميلاد».

وقد عنى جون ملتن أكبر شعراء القرن السابع عشر، بمشكلة الله، إذ كان متدينا عميق الإيمان ولكن القرن الثامن عشر - عصر الاستنارة كما يسمونه - بدأ يميل إلى الشك فى الأديان المنزلة، وسادته النزعة العقلية، ومن ثم لم يخرج شعرا دينيا ذا قيمة تُذكر.

وفى مطلع القرن التاسع عشر ازدهرت الرومانتيكية على أيدى وردزورث وكولردج وشلى وبيرون وكيتس على أن هؤلاء الرجال كانوا أكثر اهتماما بتحرير روح الإنسان من أوهاق العبودية، والتعبير عن طاقاته اللانهائية، منهم بتعمق قضية الألوهية ومن ثم فقد كان إلههم الحقيقى هو الإنسان اللائذ بأحضان الطبيعة، والهارب من زيف المدينة وقيودها. يستثنى من ذلك كولردج الذى كان مفكرا دينيا إلى جانب كونه شاعرا وهاهو ذا يعود بنا إلى مفهوم المحبة فى ختام قصيدته «الملاح الهرم»:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إنما يصلى أفضل الصلاة ذلك الذى يحب
أفضل الحب
كل الأشياء كبيرها وصغيرها
لأن الله العزيز الذى يحبنا
هو الذى خلق الجميع وهو يحب الجميع.

وفى العصر الفيكتورى تعرض الدين لضربات قاسية من مذهب النشوء والارتقاء وبقاء الأنسب الذى دعا إليه داروين، وجاء من بعض النواحى مخالفا للعقائد التقليدية، ومن اكتشافات علماء الفلك مثل لا بلاس الذى سأله نابليون ذات مرة: «وأين مكان الله فى نظامك؟» فأجابه قائلا: «ليس له مكان» وكذلك ازدهرت المادية الميكانيكية على أيدى فلاسفة من نوع فيورباخ، وإرنست هيجل القائل «اعطنى مادة وميدروجين وأوكسجين وكربونا، أعطك كائنا حيا» وانعكست هذه الشكوك على شعر تنسن، وماثيو آرنولد، وتوماس هاردى، وجورج ميريديث، وا. إ. هاوسمان.

فها هو ذا تنسن فى قصيدته الطويلة المسماة «فى الذكرى» وقد نظمها فى رثاء صديقه آرثر هالام، يتعجب من قسوة الطبيعة، ويتساءل أترى الفناء نهاية كل شىء:

أترى الإنسان آخر أعمال الطبيعة، الذى بدا
آية فى الجمال
وبنى للهّ هياكل الصلاة التى لا تؤتى ثمارا
وآمن بأن الله محبة ولا ريب
وإن المحبة قانون الخليقة النهائى
رغم أن الطبيعة حمراء الأسنان والمخلب
راحت تصرخ، بمهاوى جبالها، ضد عقيدته
تلك
وأحب وعانى آلا ما لا تحصى
وقاتل من أجل الحق والعدل
أتراه سيتطاير بين تراب الصحراء،
أو يدفن بين التلال الحديدية؟

والشاعر ا.إ. هاوسمان، الذى صبغ فقدانه الإيمان حياته وشعره على السواء باللون السوداوى المكتئب، يقول فى بعض اشعاره:

إننى وحيد خائف
فى عالم لم أصنعه.

ويقول فى قصيدة أخرى:

إن المصير الأبدى قد أرسى حتى الأعماق
أساسه المكين من القنوط

وفى قرننا العشرين نجد ردود فعل متباينة لهذا الاتجاه الشاك فهذا أولدس هكسلى الذى جمع بين الإيمان بالعلم من ناحية، والرغبة الحارة فى الإيمان من ناحية أخرى، لا يفتأ يتردد بين قطبى الشك والإيمان. وهناك جيرارد مانلى هوبكنز الذى كان قسا يسوعيا عميق الإيمان.

وهناك د.هـ. لورنس الذى كان بطبيعته عميق التدين (وإن لم يكن مسيحيا سنّيا) ساعيا إلى إقرار الصلة بين الإنسان والطبيعة يقول فى قصيدته «الله»:

حيث توجد الصحة

يوجد الله

ومادام الأصحاء لا يزالون قادرين على تبين الصحة

فإنهم لا يزالون قادرين على تبين الله

على أن أعظم الشعراء الدينيين فى قرننا العشرين هو ت.س. إليوت الذى تحول عن البروتستانتية إلى الأنجلو - كاثوليكية. إن أشعاره الباكرة بمثابة معادل عصرى لجحيم دانتى فهى تصور شقاء الإنسان فى غياب الله. وأرضه الخراب إنما تشكو من انقطاع مياه المحبة والنعمة والإيمان. ورجالها الجوف قد حشوا بالقش لا بالقيم الروحية وفى قصيدة «أربعاء الرماد» (١٩٣٠) يدخل الشاعر مرحلة جديدة هى مرحلة المطهر، ويتساءل المتكلم عن طريق العثور على كلمة الله:

ترى أين نعثر على الكلمة، ترى أين

ترن الكلمة؟ ليس هنا، فليس ثمة صمت كاف

لا فى البحر ولا فى الجزر، لا

على اليابسة ولا فى الصحراء ولا فى الأرض التى يرويها المطر.

إن أولئك الذين يسيرون فى الظلمة

سواء بالنهار أو بالليل

لا يجدون هنا الوقت الملائم ولا المكان الملائم.

إن الوقت الملائم والمكان الملائم ليسا هنا

لا مكان تظله النعمة لأولئك الذين يتجنبون الوجه

ولا زمان تظله البهجة لأولئك الذين يسيرون فى غمرة الضجيج وينكرون الصوت.

وهكذا يتطور الشاعر إلى أن يصل فى ديوانه الأخير «أربع رباعيات» إلى مشارف الخلاص الروحى، وذلك إذ يودع إيمانه الحب الإلهى الذى يخلصنا، ويطهرنا بنيرانه، وينقينا:

من يكون مبتكر العذاب إذن؟ إنه الحب

إن الحب هو الاسم غير المألوف

وراء الأيدى التى نسجت

قميص اللهب الذى لا يُطاق

والذى لا تستطيع قوة بشرية أن تنزعه

وهكذا تتبلور علاقة الإنسان بالله بعد مجاهدات طويلة. إن على الإنسان ان يجتاز طريقا طويلة - مثلما فعل المسيحى فى رواية جون بنيان «رحلة الحاج» -

تحف به الأخطار، وحماة اليأس، والمغريات من كل جانب. ولكن هذا السعي جدير بالجهد الذي يُبذل في سبيله ففي المحبة الإلهية يكتمل الحب البشري، وتتكامل شخصية الإنسان، وبدون هذه المحبة تغدو الدنيا أرضا خرابا، وموتا في قلب الحياة.

- ٢ -

أود بعد هذه الخلفية التاريخية النقدية، أن أتوقف عند ثلاثة شعراء من شعراء العصر - ما بعد المسيحي في بريطانيا اليوم. كلهم يغير الحياة، ولكن الأول قس مؤمن تسقط على نور إيمانه ظلال حيرة وشك وجحود، والثاني علماني ملحد وإن رقّق من حواشي إلحاده حسٌ بالفكاهة، وتورية ساخرة لا تخلو من شفقة، والثالث ملحد لا تخترق ظلمة عالمه العنيف الضاري أشعة من نور الإيمان أو برد اليقين. الشاعر الأول هو ر. س. توماس، والثاني هو د.ج. إنرايت، والثالث هو تدهيوز.

ولد ر.س. توماس في كارديف عام ١٩١٣ تلقى دراسته في كلية الجامعة بشمال ولز، بانجور. رُسم قسا في ١٩٣٧ وعمل كاهنا لسان هيوين، أبردارون، وفي سانت ماري، بودفرين من ١٩٦٧ حتى تقاعده في ١٩٧٨. كوفئ بميدالية الملكة الذهبية للشعر في ١٩٦٤ حررمختارات من شعر جورج هربرت ووردزورث.

ورغم مكانة توماس الشعرية السامقة في بلاده (حتى لقد أدرجه ناقد إنجليزي مع يتس وإليوت في كتاب واحد) فإنه لا توجد - على قدر علمي - دراسة عربية واحدة تتناوله، وتلقي الضوء على البعد الديني في شعره.

يهتم توماس، على امتداد عمله، بالفن التشكيلي حتى أن له عددا من القصائد عن لوحات عالية لكثير من الفنانين (انظر مثلا، في ديوانه «بين هنا والآن»، قصيدته عن لوحة سيزان المسماة : «المجدلية التائبة») وله قصائد عن كيركجارد وعن القديس يوليان والأبرص ، وغير ذلك.

وفي شعر توماس إحساس حاد بالأزمة الدينية للعصر الحديث، وتآكل المعتقدات التقليدية، وصعوبة الإيمان في عصر عرف داروين وفرويد وفريزر وماركس واينشتاين ورسل وسارتر يقول في قصيدة «انتظار» من ديوانه «ألحان ويلزية»:

آه يا أورشليم، أورشليم!

أكان عبثا ان نُصّرت كنائسنا

بأسماء عبرية؟ إن الكتاب المقدس يصدأ

في المنابر الخاوية فوق

مقاعد الكنيسة الخاوية لكن الكلمة تنبض بالداخل

دون رحمة مثل قنبلة زمنية سرعان ما تنفجر

وعن واعظ شاب عين في إحدى كنائس ريف ويلز ليلقي عظاته من فوق المنبر:

لقدُ أرسل الشاب دون إعداد لكي يكشف جهله بالحياة في منبر غير مورق

(الأصداء تعود بطيئة)

وفى مواضع أخرى متفرقة من دواوينه نقرأ:

إنى أطرح السؤال الصعب. أحتاج إلى
مساعدة.
لست أسأل عن سوء نية.
واحد لا يمكن أن يُحبس
فى مفهوم، يختلف من حيث النوع
عن البشرى، صفاته هى نفى
الفكر، يقينا على مبعدة
برموزه، الرموز المتعارضة
للصقر والحمامة

(بعد المحاضرة)

إنهما يقولان،
كل بطريقته الخاصة: «إنى أموت
وأريد أن أعيش. إنى حى
وأتمنى لو أموت». وذلك لنفس
السبب. إنهما لا يؤمنان
برب صنع العالم
من أجل الشقاء ومن أجل سيول الألم
كى تتدفق فيه

(انظر)

بعد التراب: النار؛
اشتعلت الأرض
لقد استمعت إليكم
أطول مما ينبغى. داخل الكنائس
التى بنيتموها لى رحتم تركعون
للآلة. إلى أين
ستأخذكم من الڤيروسات اللامرئية،
شخوص
الظلمة التى تنفذ مشيتى؟

(مناجاة الذات)

وفى قصيدة «مسودة» نرى علاقة بين الأب وابنه، يسوع المسيح، وابتعاثا لتلك المشكلة التى طالما أرقت مضاجع الفلاسفة المؤمنين بإله خيرٍ عادل: مشكلة الشر فى العالم، وعذاب الأطفال والأبرياء:

أخذ الرب قبضة من الجراثيم الصغيرة
وبذرها فى اللحم الناعم. كان المحصول
غريبا:
فقد رسمت الأطراف
سؤالا فاحشا، وانتفخت الرأس، ومن العينين
خرجت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

دموع من صديد. كان هناك صوت
الرعـد، ضحك الرب العـالى الذى لا سبـيل
إلى التحكم فيه،
وفى جنبه ـ مثل غرزة جلبها على نفسه ـ كان
يسوع.

وقصائده بمثابة بحث متطاول معذب عن إله يأبى إلا أن يخفى ذاته، وإن أرانا، بين حين وآخر، على فترات متباعدة، لمحات من وجوده:

شىء تعود به كى تبرهن
على أنك كنتَ هناك: خصلة من شعر الرب،
سُرقت منه وهو
نائم، صورة فوتوغرافية لحديقة
الروح

وفى قصيدة «مراقبة البحر» يستخدم الشاعر استعارة «مراقبة البحر» وهى هواية إنجليزية وأوروبية، تتمثل فى أن يجلس الهاوى ساعات طويلة مسلطا منظاره المعظم على بقعة بعينها من البحر لا تجاوز عدة أقدام، يراقب ما يتعاقب عليها من موج وزبد ودوامات، وما يمر بها من طير، ويدرس أنواعه وعاداته وهجراته، وذلك ـ عادة ـ فى فضاء رمادى بارد موحش و «الطير النادر» الذى يحلم به المتكلم فى القصيدة (قارن «طردية» أحمد عبدالمعطى حجازى وتحليل مصطفى ناصف لها) هو لحظة الكشف الروحى الذى يتجلى عنده الخالق لعينى الباحث:

مياه رمادية، واسعة
مثل منطقة من الصلاة
يدخلها المرء. فى كل يوم
عبر فترة من السنين
كنت أترك عينى تستقر عليها.
أكنتُ أنتظر شيئا؟
لا شىء
سوى ذلك التموج المستمر
عديم المعنى كان يحدث
آه، لكن الطير النادر
نادر. وعندما لا يكون المرء ناظرا،
فى أوقات لا يكون المرء فيها هناك
يأتى
ينبغى أن تبلى عينيك
مثلما يبلى آخرون ركبهم.
لقد غدوت ناسك
الصخور، متسربلا الريح

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والضباب. كان ثمة أيام
هى من الجمال بحيث كان
ليملأ الفراغ
كان غيابه مثل حضوره: لايُرى من بعد

والله فى شعر توماس، يُعرف بغيابه. إنه خلاء عظيم، ولكنه امتلاء عظيم ايضا. صمت ناطق، إن جاز القول:

لما لم أكن قد عرفته على أنه أى شىء
سوى غياب، فإنى لا أجرؤ على تسميته
ربًا ومع ذلك فإن التعديلات
تتم. ثمة قوة غير مرئية
مجالها الخلية
والإلكترون نحن لا ندركه قط
وهو يعمل، وإنما نستطيع فقط أن نقول
إذ نقع فجأة على تعديل
إنه قد كان هنا

(تعديلات)

صوت، أيضا؟ إن المسجل
الذى يلتقط كل شىء
لم يلتقط شيئا سوى
الخلفية الطبيعية. ترى أى لغة
يتكلمها الرب؟ وعدسة آلة التصوير،
الحساسة بالغياب
حساسيتها بالحضور،
ماذا قد رأت؟ ترى ما عسى لون
فكره أن يكون؟

(فيلم الرب)

ياله من رب سريع
دائما قبلنا
يغادر [المكان] إذ نصل

(رحلات حج)

رب،
هكذا همستُ، مُهَذِّبًا
من تقنيتى، مرسلا إشارات
إليه على الترددات
التى تقع تحت سيطرتى لكن دائما
بين ثرثرة الهواء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كانت هناك المحطة الواحدة

التى ظنت مغلقة

أكان

ثمة وسيط بديل؟

(طريق واحدة)

إنما الرب

نمط من الصلاة. كف

عن الكلام ولن يعود هناك سوى

الصمت. ترى

ألديه وسائله الخاصة فى الاتصال؟

ظل الإنسان

يسقط على صخور يرجع

عمرها إلى ملايين السنين، و

الفكر يأتى ليشرب من تلك

البركة المظلمة، ولكنه يرحل عنها ظمآن

(كبير السن)

هى محاورة مستمرة مع الغياب - الحضور، يستخدم فيها الشاعر - وهو ابن عصر العلم - صور الذرات والفيروسات والإلكترونات، إذ ما كان له - بعدما مرت به البشرية من خبرات مزلزلة - أن يظل على إيمان ساذج كإيمان أسلافه:

أخرجُ من كهف العقل

إلى الظلمة الأسوأ

فى الخارج، حيث الأشياء تمرو

الرب ليس فى أيٍ منها

ماذا

يسعنى أن أفعل غير

أن أمد يدى

مثل آدم ميخائيل أنجلو،

إلى الفضاء المجهول

آملا أن تجاوبها لمسة؟

(عتبة)

قد وصلتُ إلى تخوم

الفهم. أرشدنى، يارب، ما إذا كان يجب أن

أندفع

إلى الأمام أو أتراجع إلى الوراء

إنى بحاجة إلى تقنية

غير تقنية الفيزياء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من أعمال الفنان ميرو

كى أسجل
حضورك فى كل مكان. إن صلوات كثيرة
تُرفع إليك بألف
لغة وأنت تحل شفرتها
جميعًا. الحرية عندك
هى التحرر من حواسنا الإنسانية جدًا،
ومع ذلك نموت
عندما تغفو

فجأة بعد صمت طويل
غدا ذرب اللسان
إنه يخاطبنى من
اتجاهات كثيرة بطلاقة
الماء، وإفصاح
أوراق الشجر الخضراء وفى الجينات
أيضا، مكونات
وجودى. الصخرة
التى ظلت كل هذا الزمن بلا كلام، هى

مكتبة
شعره. إنه يغنى لى
فى المنشار الكهربى، يكتب، بيد الجراح
على رق الجلد رسائل
شفاء الطقس
هو محرك عقله

(لمياء)
عليها أن تطرح عنها حياءها
(تعريب) مع قميصها الذى تطرحه. من الذى قال ذلك؟

أيجب على المرء إذن أن يطرح عنه إيمانه
مع ياقته الكهنوتية حين يخلعها؟ الفتاة تدخل
السرير، تدخل ذراعى الرجل
لكى تُمسك بين الملاءات
إزاء اللاحب الموجود فى كل مكان
الكاهن يرقد وحيدا
وجها لوجه مع الظلمة
التى هى اللاشىء الذى منه لا شىء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يأتى «الحبة»، هكذا يحتج، «الحبة»
فى جماع روحى
مع لاجسد، سامعا الأصداء
تخفت، تذبل تحت لعنة البومة

(أسئلة)

إنها جميلة وساكنة؛
الهواء مخلخل
مثل داخل كاتدرائية
تنتظر حضوراً
هنا لحظة، ثم
ليس هنا، كإيمانى باللهّ

(أرض سيخة)

وأخيرا فهذه قصيدة توماس المسماة «مراجعة»:

خبرونى
هل انتصار الصدق متبوع
بهدنة؟
كم من
صلوات الإنسان تفترض إلها يسترق السمع؟
إن أسقفًا
قد دعا إلى تحليل
الخبز والنبيذ. أما أنا الذى ليس
كيميائيا فإنى أديرأسطوانة
صمته
المرة تلو المرة لنفسى وحدها

ـ٣ ـ

دنيس جوزيف إنرايت (المولود فى ١٩٢٠) من أكثر الشعراء الإنجليز المعاصرين ميلا إلى السفر والتجوال، فقد عاش فى مصر واليابان وبرلين الغربية وبانكوك وسنغافورة وانعكست هذه الخبرات على موضوعات قصائده وتكشف أعماله عن عدد من الخصائص: النزعة الإنسانية، احترام الحرية الفردية، طابع الألفة البعيد عن الرسميات، التمكن من الواقع، البعد عن التجريد الميتافيزيقى. وهو ينتمى إلى «الحركة» الشعرية التى ظهرت فى انجلترا خلال الخمسينيات واقترن ظهورها بأزمة السويس فى ١٩٥٦، ودولة الرخاء فى بريطانيا، وكتاب «اللامنتمى» **لكولن ولسون**، وروايات وقصائد ومقالات **كنجزلى إيمس وفيليب لاركن وجون وين** ورغم اشتراكه مع شعراء «الحركة» فى عدد من الخصائص فإنه يختلف عنهم فى كونه أكثر ميلاً إلى استيحاء قصائده من اللوحات، والأساطير والمدن الأجنبية والتراث الأدبى، وهو أيضا أكثرهم اهتماما بالأساطير الدينية وانعكاساتها السلوكية وأبعادها الأخلاقية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لإنرايت متتالية شعرية عنوانها «الفردوس محلى بالصور» (١٩٧٨) تقع في أربع وثلاثين مقطوعة، هي بمثابة إعادة كتابة لقصة خلق آدم وحواء، وارتكاب الخطيئة الأصلية، والطرد من الجنة، كما ترد في سفر التكوين، أول أسفار العهد القديم. والقصيدة أيضا بمثابة محاكاة ساخرة للأسلوب الجليل الذي كتب به ملتن ملحمته «الفردوس المفقود». فنغمة إنرايت فكاهية، ساخرة، خفيفة، تخلو عمدا من الجلال الملحمي القديم. ومصطلحه اللفظي هو مصطلح أواخر القرن العشرين، أو كما قال أحد النقاد الإنجليز عن القصيدة: إن القصائد المرتبطة في هذه المجموعة تمثل، بمصطلح عامي، الآثار المختلطة للسقوط، سواء كانت ملهوية، أو مشجية، أو لا تعدو أن تكون مملة. وتحاول أن تفسر شذوذ جنس كانت ملكاته خليقة أن تمكنه من أن يعيش في سعادة إلى الأبد.

فيما يلي أترجم مقتطفات سخية من هذه القصيدة الطويلة:

(١)

«هلم»، هكذا تحدث ذو العزة إلى آدم.

«ثمة عمل ينبغي القيام به، حتى في عدن»

«أريد أن أرى ما الأسماء التي ستطلقها عليها»

هكذا قال الرب «هذا يوم ملائم لذلك»

«وأخرج إبهامك من فمك»

هكذا أضاف (كان آدم يفتقد أمه).

(٢)

«أي حلم!» قالها آدم وهو يصحو.

«لم أرقط حلما مثله من قبل».

«سترى» هكذا لاحظ الصوت الإلهي «سترى»

وأضاف هامسا «وما هو أسوأ»

كان يجد من الصعب أن يكلمه بنبرات هادئة، وهو يعرف ما يعرفه.

إنك أسعد حظًا مني»، هكذا قال ذو العزة

«فأنا لا أعرف أحدا يصلح لأن يصافحني، دع عنك أن يكون لي ندًا، إني وحيد»

«إنك مختلف» قالها آدم،

«فأنت لست بحاجة إلى ذلك.

«لقد بدأ مفعوله يضيع»، هكذا قال آدم «المخدر».

«لقد وعدتَ، يا رب»

هكذا ألح عليه آدم. «لقد وعدتني».

«أنظر إليها، ليست بعيدة، لحم من لحمك، عظام من عظامك»

قالها بنبرات محايدة

« امرأتك، يا آدم»

إذ كان يعرف ما يعرفه.

(٣)

« تربة غنية» هكذا لاحظ صاحب البيت.

« تروى ريا غزيرا». غدران إلى اليمين، وينابيع إلى اليسار.

« الوردة، كما تلاحظ، بلا شوكة».

« ما الشوكة؟» سأله آدم.

« شيء يوجد في جنبك». هكذا أجابه صاحب البيت.

« ولما لم يكن ثمة فصول فإن الزهور جميعها تزدهر طوال الوقت».

« ما الفصل؟» تساءلت حواء.

«ليس لك أن تسألى عن الأسباب»

هكذا أجابها صاحب البيت.

كان الشذى يتصاعد من الأشجار، والأعناب تسقط من الكروم، والرمل مصنوع من ذهب، والحصى مصنوع من لآلى.

«لم أرقط شيئا شبيها بهذا» قالت حواء

فابتسم صاحب البيت قائلا: «طبيعى».

« إنه شيء يفوق الخيال!» هكذا تنهد آدم.

«لست ملزما بأن تتخيله»

هكذا قاطعه صاحب البيت « بعدُ».

(٤)

لئن أردت آيس كريم

لقد كان ثمة آيس كريم كثير

يتز من نباتات جليدية فى متناول اليد.

(ولكنك لم تكن بحاجة حقا إلى آيس كريم:

فالطقس لم يكن حارا بما فيه الكفاية).

لئن أردت بترولا

لقد كان ثمة بترول وفير

تحت الحديقة ببضع بوصات.

(ولكن فيم حاجتك إلى البترول؟

لم يكن ثمة مكان تريد أن تذهب إليه).

لئن أردتَ مالا

لقد كان المال ينمو على الأشجار

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(ولكن ما عساك صانعا بالمال؟)

« لكن آدم يريدنى» هكذا حدثت حواء نفسها.

وحدث آدم نفسه «لكن حواء بحاجةإلىّ».

(٥)

«وحولهم كانت تلعب متوائبة

كل دواب الأرض. .»

إذا رُزقنا بطفل وليد

فسيكون على ذلك الفيل أن يرحل ـ

إنه عصى على التناول».

« ما الوليد؟»

«إنها كلمة ألفّتها لتوى»

هكذا قال آدم متباهيا.

«إذا رُزقنا بطفل

فسيكون على ذلك الدب أن يرحل.

إنه متوحش».

«ما الطفل؟»

«إنها كلمة ألفّتها لتوى»

قالها مبتسما.

قالت:

«لكن ألن يرقد الذئب مع الحمل؟»

قال: «إنى أفكر فى الكلمات، أنا إذن موجود».

(٦)

«هى ذاتها زهرة أجمل».

هكذا تمتم الرب. «لا حاجة بها إلى ذلك، فى رأيى. ولكن إذا كان ذلك يسعدها. .»

«يالها من رحلة!» هكذا تمتمت حواء.

«لقد كانت الحيوانات تأتى إلى آدم. .

حسن لابد أن يذهب محمد إلى الجبل.»

«ماهذا الذى قلته؟» سألها ذو العزة.

ولكنها كانت قد انطلقت فى طريقها.

وتوقّفت.

«تفاحة آدم»

«كلا» قالها الرب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«اشطبى ذلك».

«إنها أبرع فى تسمية الأشياء منك»

هكذا لاحظ الرب

«إن أسماءها كلها تلوح لى أنثوية»

قالها آدم، وقد وخزته الملحوظة.

(٧)

أما عن نفسى فإنى أحب لمسة من اللحم والدم،

أكام صلبة كى تحيط بها يداى.

الجنس فى الفراش ديدنى، لافى الرأس،

«علىّ أن أذهب»، هكذا تمتم الملاك بخفة،

وإذ قال ذلك نهض. «خبرنى بأمر واحد»،

هكذا تمتم، «أتراها تجيد الطهى؟»

(٨)

«كنت أظننى بلا روابط أسرية»

هكذا يتنهد الملاك الذى حاق به الدمار.

«لكنى أجد الآن أن لى ابنة.

ومنها أجد أنى أنجبت ولدا.

وأجد ابنى قد أنجب أطفالا من أمه

(وأى كلاب حزينة أيضا).

هذا يصنع أسرة!

الخطيئة والموت وكل نسلهما.

دون أن أحبّ ليليث

التى ـ والحق يقال.

لا أستطيع أن أتذكرها جيدا.

إنما عدن هى المكان الأمثل لأسرة ـ

حيث الحياة جديدة وسهلة

وحيث قواكه من الدرجة الأولى من أشجار خصبة.

(٩)

تأملَ الشيطانُ المخلوقات.

اختار الشيطانُ الحية.

لايخافه أحد وغير خائف،

كان الثعبان الحريرى يرقد نائما..

دخل العدو فمه

ومن خلال حلقه الرحيب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تسرب عدونا المهلك.

(١٠)

«كل هذه الضجة حول تفاحة!

يالك مِن امرأة بسيطة».

هكذا قال الثعبان «مثلى.

أعنى إنى حية بسيطة».

إنها مؤامرة بطبيعة الحال،

والهدف منها هو إبقاؤك فى مكان التابع»

«ليس يكرثنى أن أكون فى مكان التابع»

هكذا أهنفت حواء بضحك نصف مكتوم.

«لا لا» هكذا قال الثعبان مستنكرا

«فكرى فى أمور أسمى!

إنه لايريد إلا أن تظلى بكماء

وتلك حقيقة الأمر.»

(١١)

حواء قضمت التفاحة

(كانت أسنانها بيضاء قوية:

فلم يكن ثمة شىء اسمه التدهور).

جرت العصارة على ذقنها.

أكلتها كلها

(لم يكن ثمة دودة فى اللب:

لم يكن ثمة لب)

جرت العصارة بين نهديها

«لقد فعلتُ شيئا غير مسبوق»

هكذا حدثت نفسها.

«ولكنى لايجب أن أكون أنانية».

قطفت تفاحة ثانية لآدم.

(١٢)

«ماذا عن آدم؟

هل أستأثر بها لنفسى

هل سأكون فى مكان السيد؟

إذ من ذا الذى يكون حراً، إذا كان تحت؟

لكن ماذا لو سقطتُ ميتة؟

سوف يندفع ويتزوج واحدة غيرى/

حسنا أو سوءا،

موتا أو حياةً،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في مكان السيد أو تحت

خير لي أن أشاطره إياها.

إني امرأة بسيطة».

(١٣)

ارتجفت الأرض من أحشائها

وأصدرت الطبيعة أنّة ثانية.

«ماعسى تلك الضجة الغريبة أن تكون؟» هكذا سألت حواء.

فقال آدم: لا شيء يدعو للقلق»

«مجرد جوائح، وتقلصات، وكوارث»

«قالت له حواء: «لاتتكلم وفمك ممتلئ»

«لقد كان الثعبان مصيبا في أمر واحد»

هكذا لاحظت حواء «إنها تحل عقدة اللسان».

(١٤)

«أستطيع أن أرى ذلك» قالتها حواء

«تعال إلى هنا».

«هنا؟

هنا ـ

«وهذا ـ

ماذا تسمى هذا الشيء الحلو؟»

و «وددت لو كان ثمة عشرة أشجار محرمة».

غطيط.

(١٥)

«أين أنت، ياآدم؟»

«إني وراء هذه الشجرة يارب»

«ماذا تفعل هناك؟»

«لاشيء يارب. غاية الأمر إني عارٍ»

«من أخبرك أنكَ عار؟»

«لاحظتُ ذلك يارب».

«يمكن أن يُسجن المرء ستة شهور بتهمة الفعل العلني الفاضح يارب»

«وماستة الشهور عندك، إنك خالد».

«قد يوحي ذلك للحيوانات بأفكار غريبة».

«إن حيواناتي لاتعنّ لها أفكار غريبة»

«إن خير الناس يرتدون حللا، يارب»

«لقد كنت خير الناس ياآدم».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«قد يتغير الطقس يارب»

«أصبت. سيتغير».

(١٦)

«كان أجدر بى أن أتوقف [عن الخلق] عند الظهيرة

فى اليوم السادس»

هكذا قال [الرب] لنفسه.

إخال يدى كانت تهتز».

لكن حواء ـ نتاج صنعى فى ذلك المساء! ـ

هى وحدها التى أكلت التفاحة.

وهل سمنت؟

لقد غدت نحيفة شهوانية.

ضلوع رفيقها تبرز إلى الخارج

مثل ضلوع شجرة فى الشتاء

التُقطت كل ثمارها.

كان أجدر بى أن أتوقف فى منتصف اليوم.

(١٧)

«المرأة..»

فهز الأب القوى رأسه.

«ليس مثلنا.. اختراع جديد.

إنى ألوم آدم على ماحدث».

«لقد فعلها عن حب»

قال الابن «اختراع قديم»

«لقد كان الحب أول ضحية».

قالها الأب «إن الحب يرقد نازف الدم».

وأضاف بلهجة ذات مغزى:

«سيقع كثيرون فى متاعب

بسبب المحبة، يابنى»

(١٨)

«ابن صدرى

كلمتى، حكمتى، وقوتى!»

«كلام أكثر من اللازم عن المحبة».

مت أيها الإنسان وإلا تعين أن يموت أحد غيرك.

(١٩)

وهكذا فإن رئيس الملائكة، عن شفقة،

كشف الآن عن الفنون الحرة

الخليقة بأن تخفف عن الإنسان حال سقوطه

«كالموسيقى، والتصوير، والمسرحيات، والكتب».

«كتب طويلة؟» هكذا سأل آدم الحزين

الذى كان الملاك الصارم قد أحاطه علما بالموت والاغتصاب والبنادق والجوع

«سيكون ثمة كتاب»، هكذا قال الملاك

«عن هذا الموضوع ذاته ـ

قصيدة من عشرة آلاف بيت،

سوف ينظمها شخص اسمه «ملتن» فى الزمن الآتى»

«عجبا!» عند ذلك أشرقت أسارير آدم

«هل سأكون أنا بطل هذا الكتاب، ربما؟»

«ليس البطل على وجه الدقة». قالها ميخائيل بهدوء

«ومع ذلك فإنك تظهر فيه إلى حد كبير ـ

إنما الله ـ وليس فى ذلك ماينافى الطبيعة ـ هو البطل»

فأنّ آدم قائلا: «كان ينبغى أن أعرف ذلك».

«فى رأيى، وأنا واثق

إنك لن تعيده هكذا همس له الملاك

«إن البطل حقيقة» هو الابن،

المدعو يسوع، حتى رغم أن الأبيات التى يتفوه بها

أقل عددا فى القصيدة من أبياتى».

«وأنا؟» هكذا رفعت حواء عينيها «أأنا موجودة فى هذا ـ

هذا الكتاب الذى تتحدث عنه؟ أم، كما أحسب»

أن كل شخوصه من الرجال؟»

(٢٠)

«ليس [خروجنا] مثل دخولنا» قالها آدم

وهو يقبض على معصمها.

«أسرعا من فضلكما!» قالها رئيس الملائكة

كان رجاله يرفضّون عرقاً

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٢١)

«لم يكن لى صوت»

هكذا تنهد آدم. «لم يكن لى خيار حقيقى».

فمسحت حواء دمعة وقالت

«كنت أريدك، حيا أو ميتا».

«سواء كانت عطية أو لعنة»

إن خيرا وإن شرا».

«فليأت الأحسن أو الأسوأ، علينا أن نأكل»

وهى ترقب العشب تحت أقدامهما.

كان العالم يمتد هناك، وكان بوسعهما أن يختارا.

قال: «سأتعلم كيف أصنع لك حذاء».

(٢٢)

«لم لم نفكر فى الثياب من قبل؟»

هكذا تساءل آدم،

وهو يسل حواء من ثيابها.

«لماذا فكرنا فى الثياب أصلاً؟»

هكذا تساءلت حواء

وهى تغسل ثياب آدم.

(٢٣)

«ماذا كان شكلها؟»

«من؟» هكذا سألها آدم بحذر

«من التى كان شكلها ماذا؟»

«دعك من هذه الألاعيب ياآدم.

لاتتظاهر بالبكم.

ليليث، طبعا.

من غيرها؟

«ليلث؟ هل قلت ليليث؟

ليليث.. ليليث..؟

«هذا أمر معروف لدى الجميع.

لاجدوى من الإنكار».

هذا ماتقولينه

والحق

إنه لاتوجد امرأة اسمها ليليث،

لقد أخبرنى السيد الرب بذلك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٢٤)

«لقد خلعتُ عليه اسما غاية فى اللطف»
هكذا قال آدم النكد.
«لقد دعوته ثعبا نا.
بل أنى خلعتُ عليه اسما آخر:
دعوته حية.
مامن عرفان بالجميل فى الدنيا.
إنهم يعضون اليد التى تقوتهم».
«لقد حدجنى النمر بنظرة قذرة»
هكذا قاطعته حواء مسرعة.
«وأصدر الفيل صوتا سوقيا،
وتلك القطة قد خمشت أنفى،
ووجدت صرصورا فى المطبخ
إنى سعيدة لأنى لم أكن
من منح تلك المخلوقات أسماءها!»

(٢٥)

«ما أبرع ماتصوغ الأمر!» هكذا قالت حواء
معجبة به.

«وهل لى الآن أن أذكرك
أنه قد حان الوقت لكى تشذب الجذر
وهناك حَمَل ينبغى ذبحه».

(٢٦)

«ماكل هذا الكلام
عن الإحساس بالخطيئة؟
إنه هراء!» هكذا صاح الشاب قابيل
«إنه أفيون الشعوب».
«إنه كل ما لدينا يابنى»
قالها له آدم. «لقد شبينا فوجدناه»
«ما الأفيون؟»
هكذا سألت حواء بشك.
فيما بعد قتل قابيل أخاه
لأسباب تتعلق بالعمل.
«أرأيت؟» هكذا قال له أبواه
«لقد قلنا لك»

(٢٧)

ثم عادت حواء من عند طبيب الأسنان.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«إنك تكلم نفسك دائما

ياآدم! يجب أن ترى طبيبا نفسيا»

(٢٨)

«ليس بعُد.. لدىْ شعور»

هكذا قالت حواء «حوالى عام ١٠٠٠»

(٢٩)

كان ثمة عمالقة على الأرض

قال البعض إنهم كانوا ملائكة

تشتهى الفتيات اليهوديات الحلوات

وقال آخرون إنهم كانوا دارسين واسعى العلم

(أى «عمالقة ذهنيون»)

يشتهون الفتيات اليهوديات الحلوات.

وسواء كان الأمر على هذا النحو أو ذاك، فقد

خرج نسلهم شريرا

لقد ذهبوا إلى الشيطان

الذى كان يعيش فى تقاعد جزئى

يعلم نفسه الألمانية.

«كنت أعرف أن هذا ماسيحدث» هكذا قال

الرب.

(٣٠)

كان ثمة حشود من الناس

كان ثمة «غزل بنات» وصخرة برايتون

(٣١)

«لقد كانت المدن على مايرام عندما كانت

بلدات»

هكذا زمجر آدم متذمرا

«أما الآن فكلها اندفاع وضجة وتلوث».

«هذا الصباح فقط عثرت بشىء

قذر» هكذا قالت حواء» تركه كلب.

لاينبغى السماح بهذا».

فقال آدم: «لاتلومينى إذن»

«لقد كانت الكلاب دائما على هذا النحو».

(٣٢)

كانت أيام آدم ٩٣٠ سنة.

جلس فى السوق

مع غيره من المواطنين المتقدمين فى السن.

وقال متوشالح الشاب:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«لقدُ دللوا جميعا حتى أفسدوا.
إنى ألوم أمهاتهم».
«لقد كانت الأمور مختلفة فى أيامى»
هكذا قال آدم
«فقد كان الناس يعيشون إلى الأبد آنذاك»

(٣٣)

غدا آدم عظاما عجوزا، ضائعا فى ثيابه.
وراحت حواء تفكر فى الطريقة التى التقيابها.
منذ زمن طويل، طويل لابد أنه كان وقت
عطلة. دافئ هو الهواء، وملىء بالشذى.
ولم يكن يلبس شيئا، ولا حتى غرزة ثياب.
واحمرت وجنتاها قليلا، باستمتاع.
«حواء.. إن جنبى ينزف..
وثمة رمح دخل جنبى. إن ضلعى يؤلمنى»
فقالت له: «انظر. لا شىء هناك.
لاعلامة ألبتة ياعزيزى. نم»
فارتمى عائدا إلى نومه، وهو يتمتم دون
وضوح
عن بذرة، بذرة موعودة.
مسحت له جبينه وابتسمت:
لقد ظل دائما فى أعماقه بستانياً.

(٣٤)

«لقد دعا الرب آدم إنسانا.
ولكن آدم دعانى الحياة ذاتها.
إن آدم قد مات الآن، ولكن الإنسان لم يمت.
الرجل مات، ولكن عاش الإنسان.
لأن الحياة تمضى.
كهنة فى كل مكان، وشرطة
وساسة يضعون القانون».
ماتت بعد آدم بفترة قصيرة.

ـ ٤ ـ

عندما كتب فولتير، أعظم الشكاك قاطبة: «لو لم يكن الله موجودا، لوجب اختراعه» فإنه كان يعبر عن حقيقة لا سبيل لنكرانها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فالتوق إلى قوة علوية يعتمد عليها الإنسان، ويستمد منها العزاء، عنصر أصيل من عناصر الطبيعة البشرية كما نعرفها، كالرغبة في المعرفة، أو الحاجة إلى الطعام أو الجنس. حقا إن إيمان الفيلسوف يختلف عن إيمان العجائز. فالأول يجرد الله من كل الغرائز البشرية، ويجعله عقلا خالصا. والثاني يجعل من الله «صورة الأب»، كما يقول الفرويديون، وبذلك يكون الدين عصابا جمعيا. ولكن الاثنين يشتركان في الحاجة إلى مثل أعلى لايعتوره النقص أو التغير، ولا تجرى عليه دورة الكون والفساد. وبهذا يكون الإيمان، من وجهة النظر البراجماتية الخالصة، خيرا من الإلحاد، لأنه أجلب للراحة النفسية، وأعون على احتمال مصاعب الحياة. ويبقى في منطقة الأعراف اللا أدريون الذين لايقطعون في مسألة وجود الله بنفي ولا إثبات.

لكن لا مناحة أن الصوت الغالب على الشعر الإنجليزي - والغربي بعامة - اليوم هو صوت الإلحاد: فلا يكاد أحد ينظر إلى المسيحية إلا على أنها بنية من الأساطير الطفولية ومنظومة من المعتقدات البائدة، ومفارقة تاريخية عفا عليها الزمن. سماوات الشعر الإنجليزي موحشة، بلا مساكن، مجرات ضخمة تتحرك في الفضاء، ثقوب سوداء تبتلع كل مايقذف به الحظ العاثر داخلها، شهب تتساقط وكويكبات تصطدم دون خطة ولا غاية إنه عالم مابعد نتشه: «احزنوا يا أبناء الأرض؛ فإن اباكم السماوي قد مات». لأختم هذه الرحلة الحزينة بثلاث قصائد لأمير شعراء بريطانيا اليوم تدهيوز (ولد في ١٩٣٠) الذي يعد - مع فيليب لاركن، وهو ملحد آخر وإن غلب عليه هدوء حزين - أهم شخصيات الشعر الإنجليزي منذ الخمسينيات.

القصيدة الأولى عنوانها «لاهوت» وواضح أنها إعادة كتابة لقصة الخلق كما ترد في سفر التكوين من التوراة:

كلا. لم تُغْر الحية.

حواء بأكل التفاحة.

ذلك كله ببساطة.

تشويه للحقائق.

آدم أكل التفاحة.

حواء أكلت آدم.

الحية أكلت حواء.

هذا هو المعيّ المظلم.

والحية، أثناء ذلك،

تنام هاضمة وجبتها في الفردوس

تبتسم إذ تسمع

نداء الرب البرم.

والإشارة في البيت الأخير إلى آيات سفر التكوين (الإصحاح الثالث): «وسمعا صوت الرب الإله ماشيا في الجنة عند هبوب ريح النهار. فاختبأ آدم وامرأته من وجه الرب في وسط شجر الجنة. فنادى الرب الإله آدم وقال له أين أنت. فقال سمعت صوتك في الجنة فخشيت لأني عريان فاختبأت. فقال من أعلمك أنك عريان. هل أكلت من الشجرة التي أوصيتك أن لا تأكل منها».

في عالم هيوز قوة وخشية وزخم بدائي إذ يجول في أحراش الطبيعة، وعالم الحيوان، وكثافة النبات. وقصيدته المسماة «النسب» محاكاة ساخرة لسلاسل الأنساب التي يزخر بها سفر التكوين وغيره من أسفار التوراة: «وسام أبو كل بني عابر أخو يافث الكبير ولد له أيضا بنون. بنو سام عيلام وأشورد وأرفكشاد ولود وأرام. وبنو أرام عوص وحول وجاثر وماش وأرفكشاد ولد شالح وشالح ولد عابر» إلخ.. يحاول هيوز أن يقيم ميثولوجيا جديدة تصور الصراع بين القوى الحيوية وقوى الفناء، ويمثل فيها الغراب «كرو» قوى الطبيعة الغريزية في امتلاء طاقتها، وتوفر نشاطها الذي لايعرف معنى لضوابط المدنية.

في البدء كانت الصرخة
التي أنجبت الدم
الذي أنجب العين
التي أنجبت الخوف
الذي أنجب الجناح
الذي أنجب العظم
الذي أنجب الجرانيت
الذي أنجب البنفسجة
التي أنجبت الجيتار
الذي أنجب العرق
الذي أنجب آدم
الذي أنجب مريم
التي أنجبت الرب
الذي أنجب اللاشيء
الذي أنجب الهيهات
هيهات هيهات هيهات
الذي أنجب الغراب
يصرخ مطالبا بالدم
يقبض، ويكسو
كل شيء
رسغان بلاريش يرتعشان في وسخ العش.

والقصيدة الثالثة والأخيرة عنوانها «عند باب الرحم». وهي تأخذ شكل الكاتكزم أو التعليم الديني بطريقة السؤال والجواب، الشائعة في البلدان الكاثوليكية. كان يسأل المعلم التلميذ: أين ولد يسوع المسيح؟ فيجيب: في بيت لحم. ومن والدة المسيح؟ فيجيب: السيدة العذراء مريم. ومن كان خطيب السيدة العذراء؟ فيجيب: يوسف النجار، وهكذا..

من يملك هاتين القدمين الصغيرتين العجفاوين؟ الموت.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من يملك هذا الوجه المسفوع الأهلب؟
الموت.
من يملك هاتين الرئتين اللتين مازالتا تعملان؟
الموت.
من يملك هذا المعطف المفيد من العضلات؟
الموت.
من يملك هذه الأحشاء التى لاتوصف؟
الموت.
من يملك هذا المخ المشكوك فيه؟ الموت
كل هذا الدم الفوضوى القذر؟ الموت.
هاتين العينين اللتين تمثلان الحد الأدنى من
الفاعلية؟ الموت.
هذا اللسان الصغير الشرير؟ الموت.
هذه اليقظة العارضة؟ الموت.
أعطى، أم سرق، أم أمسك به فى انتظار
المحاكمة؟
أمسك.
من يملك الأرض المطيرة الحجرية بأكملها؟
الموت.
من يملك كل الفضاء؟ الموت.

من أقوى من الأمل؟ الموت.
من أقوى من الإرادة؟ الموت.
أقوى من الحب؟ الموت.
أقوى من الحياة؟ الموت.
ولكن من أقوى من الموت؟
أنا، كما هو واضح.
ناجح، ياغراب.

والقصيدة، كما هو واضح، تتخذ شكل اختبار لغراب يجتازه بنجاح. والرؤية فيها عدمية مظلمة ظلاما مطبقا، تهزأ بكل دعاوى المسيحية عن قيامة المسيح من الأموات، وانتصاره على الموت، وقوة المحبة والأمل والرجاء. فغراب - هذا الطائر الأسحم الذى يتخذ أبعادا أسطورية فى شعر هيوز - كلىّ القدرة، عدم خالص، متحرر من كافة اعتبارات الخير والشر.

من الإيمان إلى الإلحاد، مرورا بالشك، كانت مسيرة الشعر الإنجليزى عبر القرون لكن الكلمة النهائية فى مثل هذه الأمور مما يجاوز قدرة أى إنسان. ومن يدرى؟ قد ينبثق مرة أخرى من باطن ظلام الجحود والإنكار نور الطمأنينة واليقين. وسيكون فى هذه الحالة نورا أسطع، وأقدر على اختراق سدف الظلام، لأنه ثمرة خبرة واعية قلبت الأمور على كافة وجوهها، وليس ثمرة جهل قائم على النقل دون العقل.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد محمود أبو غدير

الأسطورة ودوافع الموت في المسرح العبرى المعاصر

تمهيد ..

إذا كان من أهم صفات الديانة اليهودية، أنها ديانة أسطورية تفسر أحداث التاريخ تفسيراً أسطورياً وتوظف الأسطورة والخرافة لخدمة الأهداف الدينية والسياسية على أساس أن هذه الديانة تقوم فى عقائدها على مجموعة من الأساطير مثل الاختيار الإلهى لبنى إسرائيل وأسطورة نقاوة الدم اليهودى وأسطورة الوعد الإلهى وأسطورة أرض الميعاد[1]، فلا غرابة أن نجد الأسطورة تشكل أحد الأسس الهامة التى يستند عليها الأدب العبرى بكافة أشكاله المعروفة، رغم محاولات بعض المفكرين الإسرائيليين إنكار هذه الحقيقة والادعاء بأن الأدب العبرى لم يكن فى حاجة إلى الاستعانة بأساطير قديمة على غرار أساطير الشرق الأدنى القديم، أو الأساطير الإغريقية؛ حتى إن الناقد الإسرائيلى رعوبين بن يوسف يدعى فى دراسة له تحت عنوان «المأساة العبرية» بأن اليهود لم يكونوا فى حاجة إلى تبنى أساطير على غرارالأساطير اليونانية وأن هذا ينطبق أيضا على المسرح العبرى، ويؤكد بأن المأساة اليونانية بصورة خاصة غريبة عن الفكر اليهودى. وتتمادى الخبيرة الإسرائيلية فى مجال المسرح والدراما، «يديدا يتسحاقى» بعيدا فتدعى بأن المأساة اليونانية غريبة عن اليهودية من حيث الجوهر والروح، وتحاول إعطاء تفسير دينى لذلك الادعاء فتقول بأن الأسطورة والمأساة تتعارضان مع الديانة اليهودية باعتبارها ديانة توحيدية ترفض الوجود الذى يخضع لسيطرة الشياطين والأرواح الخفية[2].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن هذا الموقف التعسفي الذي يقوم على ليّ الحقائق وتشويهها لم يعد يستقيم مع الحقائق الراسخة التي تؤكد أن الأسطورة لا تشكل فقط اساسا من اسس الفكر اليهودي المتوارث بل تشكل ايضا احد الاسس الهامة للأدب العبري المعاصر عامة والمسرح خاصة. وقد سيقت هذه الادعاءات لمجرد إيجاد مبرر لتخلف الدراما والمسرح في الأدب العبري الحديث والمعاصر، وبخاصة من حيث الكم المنتج منه عن سائر اشكال الأدب العبري الأخر وصوره مثل الشعر والقصة القصيرة والرواية. والحقيقة هي أن المسرح العبري يحتل موقعا هامشيا في الأدب العبري من حيث الكم فقط، اما من حيث الوظيفة والدور الذي يلعبه قبل وبعد قيام إسرائيل فلا يستطيع أحد تجاهل الحقيقة، وبخاصة منذ حرب ١٩٦٧ فصاعدا، حيث تناول المسرح أهم الأحداث التي مر بها المجتمع الإسرائيلي، وتصدى بقوة لعديد من الممارسات الإسرائيلية التي أدت إلى تفجر الوضع في المنطقة، وحذر بشدة من العواقب الوخيمة لضم المناطق المحتلة ذات الكثافة السكانية العربية الكبيرة، واكد كذلك أن حرب ١٩٦٧ لن تكون آخر الحروب بين العرب وإسرائيل كما أكد قادة إسرائيل في ذلك الحين. ومع دخول المنطقة إلى حرب استنزاف مريرة في عام ١٩٦٨ شارك المسرح العبري في نقد السياسات الحكومية وبدأ يعالج الواقع الإسرائيلي ليس بوسائل فنية وأدبية عبرية ومحلية فقط، بل استعان بالأساطير الأجنبية القديمة. ويفسر حاييم شومان هذه الظاهرة فيقول «بأنه من أجل تعميق الحوار الإسرائيلي الداخلي وربطه بالواقع الإسرائيلي الجديد (بعد ١٩٦٧) كان من الضروري ربط الواقع بالماضي من أجل الحاضر وترقب المستقبل. وهذا هو الذي دفع رجال المسرح العبري في إسرائيل إلى العودة إلى مادة تاريخية قديمة، ليس فقط المصادر العبرية القديمة المعروفة بل والعودة أيضا إلى أساطير أجنبية وتوظيفها لغرض تحقيق شرعية جديدة في ظل واقع متغير وصعب. ولذلك عاد أديب مثل موشيه شاميير في مسرحيته التي تحمل عنوان «ملك من لحم ودم» إلى فترة قديمة في التاريخ اليهودي، وهي فترة حكم الكسندر يناي، وكذلك فعل الأديب نتان شاحم، إلى فترة الصراع الإسرائيلي الروماني مستخدما إياها مادة للعديد من مسرحياته. وفعل مثلهما أدباء آخرون.

ومن أبرز الكتاب المسرحيين الذين عالجوا الواقع السياسي الجديد في إسرائيل مستندين على الأساطير القديمة وعرضها برؤية معاصرة الكاتب المسرحي الإسرائيلي الشهير يوسف موندي، إذ من أهم مسرحياته في هذا الشأن مسرحية «المسيح وشقيق راسكين» (١٩٦٢) ومسرحية «هجرة على البحر» (١٩٦٢) ومسرحية «جسر مفتوح» (١٩٦٣) ومسرحية «طفيلي» (١٩٦٧) ومسرحية «ذلك الدوار» (١٩٧٣) وتعبر المسرحية الأخيرة من خلال أسطورة «مستوطنة العقاب» عن واقع إسرائيلي معين كالسجن الذي يعذب الناس فيه والذي أصبح بمثابة «جيتو جديد» لليهود الذين غادروا الجيتو اليهودي التقليدي في أوربا[٤].

*

«الأسطورة والمأساة في المسرح العبري المعاصر»

من يتابع الأعمال المسرحية العبرية المكتوبة أو المعروضة على خشبة المسرح، يجد أن المسرح العبري

تبنى بنفسه بطلا مأساويا يستند فى العديد من مواصفاته على ما ورد فى الأساطير القديمة، ولكنه بطل مأساوى يعيش ظروف صعبة غير طبيعية بسبب الصراع المتواصل الذى يعيشه الإسرائيليون فى المنطقة، نتيجة غرس الوجود الإسرائيلى فيها. ولكن إذا كان البطل المأساوى الأسطورى القديم هو البطل الجسور والشجاع والمحارب الذى يتصدى للقوى المعادية ويتغلب عليها، فإن البطل الإسرائيلى المعاصر يسيطر عليه دافع الفشل المادى والروحى، نظرا لصعوبة الواقع الذى يعيشه؛ وافتقاره إلى أى مضمون أو قيم إنسانية، فهو بطل مصيره الموت مثل سائر البشر، وليس بطلا يقهر الموت كما هو الحال فى الأساطير المصرية واليونانية والسومرية القديمة.

والبطل الإسرائيلى الذى يظهر على خشبة المسرح العبرى ليس فقط بطلا مأساويا، بل هو إنسان لا يحظى حتى بميتة الأبطال كما يقول **رعوبين بن يوسف**[٥]. إنه بطل من النوع الأدبى المأساوى الذى لا يصل إلى الفوز بالموت الرائع الجدير بالأبطال الخارقين للعادة. لقد قدم المسرح العبرى المعاصر البطل الإسرائيلى المأساوى بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى، وهو بطل يجمع بين عنصر الأسطورة فى أشكالها السلبية وبين دافع الموت المحتم، ولكنه ليس موتا يرفع من مستوى صاحبه، بل هو موت فيه استضعاف ومهانة لأن صاحبه ليس بطلا كسائر أبطال الأساطير القديمة بل هو بطل من صنع إسرائيلى محلى، ويعيش فى ظل ظروف صعبة غير مستقرة حتى إنه يُعرض فى صورة معاكسة لصورة البطل الأسطورى التاريخى المعروفة للجميع.

وستتعرض هذه الدراسة الموجزة لمسرحيتين معاصرتين تتناولان توظيف الأسطورة القديمة وفق رؤية معاصرة، ولكنهما تؤكدان على دافع الموت المحتم الذى لا مفر منه.

أولا: مسرحية «مغارة يوسف»

للأديب ش. شالوم

ومحاولة إعادة الحياة إلى العظام اليابسة الميتة»

صدرت المسرحية وعُرضت على خشبة المسرح فى عام ١٩٨٧. وتشكل الأسطورة اليونانية القديمة الإطار الخارجى لها. والمسرحية تعالج مصير شعب كامل انتهى به الحال إلى حالة من الخراب والدمار الكاملين. والمشهد الأول الذى يبرز للعيان هو مشهد مغارة تقع أسفل حصن يسمى «يودفات». أما الإطار الخارجى للمسرحية فهو فترة الصراع الذى تفجر بين الإسرائيليين والرومان قبيل تدمير الهيكل الثانى (٧٠ق.م). وقد ظهرت المغارة على خشبة المسرح فى شكل «مخ الإنسان». إنها مخ بشرى ولكن تحوى فى داخلها شعبا كاملا على اختلاف عشائره وأحزابه وتجمعاته البشرية. وفى الخلفية صورة الشخصية الإسرائيلية التاريخية **يوسف بن متتياهو** الذى ينتمى إلى ما يسمى بعصر المكابيين، الذى قاد التمرد ضد الرومان. ورغم أن هذا الصراع انتهى كما هو معروف لصالح الرومان، حيث قتل ابن متتياهو ودمر الهيكل وقتل الآلاف من اليهود، إلا أن مؤلف المسرحية المعاصرة أعاد الحياة إلى الموتى لكى يقوموا بإطفاء الحرائق التى اشتعلت فى الهيكل اليهودى وفى الممتلكات المختلفة. أى أراد أن يقرن الرغبة فى الحياة بحتمية دافع الموت. فرغم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الدمار والقتل يظهر من جديد من يحاول إطفاء الحرائق ويعيد الأمور إلى أوضاعها السابقة، وهؤلاء هم من الموتى الذين أعاد المؤلف الروح إليهم من جديد، لعدم تواجد من يلعب هذا الدور على مسرح الحياة. وربما حاول ش. شامير بذلك القلب المقصود للحقائق أن يصحح ماسجله التاريخ اليهودى عن هذه الشخصية المأساوية ابن منتياهو الذى أدى إلى دمار الهيكل وهلاك الاف اليهود، وقضى على آخر تواجد يهودى على المسرح السياسى فى الشرق. ولذلك يعتبر فى نظر كثيرين مصدر أكبر كارثة حلت باليهود، لانه خاض حربًا ضد قوى أعظم منه. ولكن إذا كانت هذه الحرب بين الرومان والإسرائيليين قد انتهت لصالح الطرف الأقوى، فإن الرغبة فى التغلب على النتائج السلبية والسعى إلى إطفاء الحرائق، أى تصحيح الأوضاع، جعلت المؤلف يختلق أكثر من شخصية بطولية غير معروفة فى التاريخ وجعلها تعمل سويا من أجل التغلب على وضع مأساوى بكل المقاييس. وحاول ش. شامير أن يقوم بعمل يتعارض مع ما اتفق عليه جميع المؤرخين من اليهود من تحميل منتياهو مسئولية دمار الهيكل والقضاء على آخر وجود سياسى وعسكرى يهودى، ليبدأ ما يعرف فى التاريخ اليهودى باسم «الشتات اليهودى»، الذى استمر حوالى الفى عام، فأعاد الحياة إلى الموتى، مسترجعا نبوءة «العظام اليابسة» التى وردت فى سفر حزقيال فى العهد القديم، والتى رسمت صورة مستقبلية تعود فيها العظام اليابسة التى مات أصحابها إلى الحياة.

والمعروف أن حزقيال أراد بهذه النبوءة رفع معنويات اليهود الذين سبُوا إلى بابل على أيدى نبوخذ نصر فيما يعرف باسم السبى الأول (٥٨٦ ق.م) وحيث سيطرت عليهم فى ذلك الحين حالة من اليأس الشامل، وفقدوا الأمل فى فى العودة إلى فلسطين مرة أخرى. وأراد حزقيال أن يقول للمسبيين معه إلى بابل أن المستقبل سيكون طيبا وأن الروح ستعود إلى اليهود من جديد.

ونحن إذن أمام نبوءة عصرية «للعظام اليابسة» ولكن يبقى السؤال التالى: «من هم الموتى الذين سيعيد ش. شالوم الروح إليهم من جديد، خاصة إذا عرفنا أن المسرحية عرضت على المسرح فى عام ١٩٨٧؟ وهل هؤلاء الموتى هم السكان الإسرائيليون الذين يعيشون فى ظل وضع جديد بعد حرب ١٩٧٣، والغزو الإسرائيلى للبنان فى عام ١٩٨٢ ونتائجه السلبية المدمرة، وحرب الانتفاضة الفلسطينية التى بدأت فى عام ١٩٨٧؟. وتبرز فى الخلفية أوضاع المجتمع الإسرائيلى فى أعقاب مبادرة السلام المصرية التى زعزعت الكيان الإسرائيلى ووضعته أمام اختبار جديد وصعب، يتطلب منه تغيير العديد من المعتقدات والمسلمات المتوارثة والتخلى عن أفكار قديمة تعود إلى فترات الصراع والحروب بين العرب وإسرائيل، وبروز الدعوى التى تبناها المثقفون الإسرائيليون إلى إرساء أفكار ومواقف جديدة تتمشى مع روح العصر ومع المتغيرات التى حدثت فى العالم، التى لا يزال المجتمع الإسرائيلى يجد صعوبة فى تقبلها وفى تفهمها، وبخاصة بعد صعود ليكود إلى السلطة فى عام ١٩٩٥، ورضوخه لمطالب التيار الدينى الذى يعيش رجاله فى الماضى...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثانيًا: مسرحية «القتل»
للكاتب المسرحي حانوخ لڤين
وسيطرة دافع (موتيف) الموت على المجتمع الإسرائيلي

هي أحدث ما كتبه الكاتب المسرحي **حانوخ لڤين** حيث عرضت على المسرح في عام ١٩٩٧. والمسرحية تعرض للعلاقات الإسرائيلية الفلسطينية بعد الاتفاق بين الطرفين. وعلى خلفية من أعمال سفك الدماء المتبادلة التي لا تبدو لها نهاية. وإذا كانت المسرحية تستند على الواقع الحالي، واقع المجتمع الإسرائيلي في ظل تعثر مسيرة السلام تحت حكم ليكود، إلا أنها تستند على العديد من الأساطير القديمة والقصص البطولية الوارد ذكرها في العهد القديم. و **حانوخ لڤين** هو واحد من أشهر كتاب المسرح المعاصر في إسرائيل. وتتناول مسرحياته السياسية الانتقادية، الحياة في إسرائيل في ظل حالة الحرب المتواصلة والتي يبدو وكأنه لا خلاص منها ولا نهاية لها. ورسالة مسرحياته تقوم على رفض الحرب ورفض المناخ الذي تشيعه في المجتمع الإسرائيلي. كما أن مسرحياته الاجتماعية هي مسرحيات ذات بعد عبثي تشاؤمي وتتركز حول الحياة الصعبة والمهينة والخالية من الأمل في التواصل الإنساني، لأنها تتميز بعدم الرحمة حيث البشر فيها إما أذلاء أو يقومون بإذلال الآخرين وإن كان الجميع في مستنقع واحد عكر. وقد تأثر **لڤين** بالمناخ الأدبي العام الاحتجاجي الذي ساد إسرائيل في أعقاب حرب ١٩٦٧ وبروز العديد من التحذيرات التي صدرت عن الدوائر المثقفة في إسرائيل حول الآثار السلبية بعيدة المدى على المجتمع الإسرائيلي لضم مناطق عربية جديدة تشكل ما يعرف بقنبلة ديموجرافية خطيرة تهدد بتحويل إسرائيل إلى دولة ثنائية القومية، إذا أصرت زعامتها على ضم تلك المناطق. وقد انتهج **لڤين** نهجًا خاصًا يتميز بالصوت الزاعق غير الخافت والكاشف عن العلل والعورات. وبذلك حقق لنفسه مكانة خاصة بفضل مسرحياته ذات الطابع الجديد والمختلف عن كل من سبقه في الشكل والمضمون. فكانت صيحاته المسرحية شديدة المرارة، عالية التهكم والسخرية وتضرب بسياط، لا تعرف الرحمة، جميع الأوضاع الشاذة والغريبة في المجتمع الإسرائيلي على المستويين السياسي والاجتماعي(٦).

وانطلاقا من هذه الرؤية النقدية الجريئة للسياسات التي تنتهجها حكومات إسرائيل، احتل **لڤين** مكانة مميزة في الخريطة الأدبية في إسرائيل وبخاصة في مجال الكتابة للمسرح السياسي. وهو من أكثر الأدباء مثارًا للخلافات في الرأي داخل إسرائيل وأكثرهم تعرضا للتبجيل والنقد في آن واحد، التبجيل من جانب أنصار السلام وقوى اليسار وأعداء العدوان والتوسع، والنقد من جانب دعاة التوسع والاستيطان والتشدد من بين قوى اليمين المتطرف. ولذلك تعرضت غالبية مسرحياته للتدخل من جانب الرقيب الإسرائيلي سواء بالحذف أو بالإيقاف عن العرض. وقد حظيت مسرحية «القتل» بالاهتمام الواسع من جانب المشاهدين حين عرضت على خشبة المسرح إلى أن توقف عرضها وسط غموض إعلامي، وبعد أن كان محددًا لها فترة زمنية أطول، مما أثار كثيرًا من التفسيرات والتساؤلات بين النقاد.

وعندما عرضت المسرحية على المسرح جرى الاستعانة بممثلين من العرب الذين يعيشون في إسرائيل اتجسيد الشخصيات العربية فيها. وتبدأ أحداث مسرحية «القتل» بتعرض أحد المواطنين العرب للقتل على أيدي مجموعة من الإسرائيليين لرفضه التوقف للتفتيش عند حاجز مرور. وتعمد **لڤين** أن يجعل موعد مقتل هذا العربي يحدث قبل التوقيع على الاتفاق الإسرائيلي الفلسطيني بفترة قصيرة من الوقت. وبعد مشهد مقتل المواطن العربي يعود **لڤين** إلى أرض الواقع الإسرائيلي بعد اتفاق السلام المذكور وإلى ساحة القتال السياسية بالذات. فإذا كانت حالة الحرب قد انتهت رسميا، إلا أن السلام لا وجود له فعليا على الساحة، فأعمال سفك الدماء مستمرة بين الطرفين. وتدخل أحداث المسرحية مرحلة تالية، حين يقرر والد القتيل العربي الانتقام لمقتل ابنه ويقوم بعملية قتل مزدوجة ضد عناصر يهودية. فقد قام بقتل شاب إسرائيلي في ليلة زفافه، وهتك عرض عروسه ثم أطلق عليها النار. وبعد ذلك يظهر مشهد القتل الثالث والذي يشمل مقتل شاب عربي يعمل في إسرائيل في أعمال البناء، عندما تعرض للضرب المبرح من جانب الجماهير الإسرائيلية الغاضبة التي اصطدم بها هذا المواطن بطريق الصدفة، بعد عملية تفجيرية قتل فيها العديد من الإسرائيليين. أي أن مقتل هذا الشاب العربي جاء بدون جرم اقترفه. وبين عملية قتل أخرى تتحدث المسرحية عن أعمال العنف المتبادلة بين الفلسطينيين والإسرائيليين. والمسرحية تصور حقا أوضاع المجتمع الإسرائيلي بعد أن دخل مرحلة متواصلة من عمليات سفك الدماء المتبادلة. ويحافظ المؤلف على امتداد مسرحيته على قدر من التوازن في أعمال القتل المتبادلة وفي الأعمال الانتقامية التي تعقبها، حيث يحمل الإسرائيليين والفلسطينيين مسئولية متساوية عن هذا الوضع. وطالما كان الجميع يشاركون في الجرم، على حد اعتقاده، فليس هناك من يوجه إليه جام غضبه، كما أن الأمل في تغيير الأوضاع إلى الأحسن آخذ في التلاشي.

ولما كان الهدف من المسرحية هو نقد الوضع الإسرائيلي الراهن الناجم عن تجمد مسيرة السلام. فإن المأساة تلعب فيها دورا بارزا. وتأتي هذه المسرحية متفقة مع الخط النقدي والمنهجي الذي سار فيه **لڤين** منذ حرب ١٩٦٧. فهو من أوائل الكتّاب الإسرائيليين الذين انتقدوا الآثار السلبية للحرب رغم نتائجها العسكرية التي جاءت لصالح إسرائيل. وعرضت **لڤين** في أعقاب حرب ١٩٦٧ مسرحية بعنوان «أنا وأنت والحرب القادمة» وبالذات عرضت في عام ١٩٦٨ وفيها هاجم بشدة الاتجاهات المتطرفة الشوفونية التي بدأت تسيطر على المجتمع الإسرائيلي في ذلك الوقت، إلى جانب عبادة القوة والتطرف. وحذر **لڤين** في هذه المسرحية من الحرب القادمة التي ستندلع بل حذر من سلسلة حروب متواصلة تشهدها المنطقة في السنوات القادمة، حيث اعتبر ذلك جزءًا من وضعية الكيان الإسرائيلي الذي عبر عنه المؤلف نفسه بترديد المقولة التالية: «عندما نتجول نكون ثلاثة: أنت وأنا والحرب القادمة».

ومع أن الساحة التي تدور فيها أحداث مسرحية «القتل» هي الساحة الإسرائيلية الفلسطينية إلا أن المسرحية تقوم على نبوءة قاتمة ترى أن الحرب القادمة هي أمر حتمي، ولكن تلك الحرب ستكون مع سوريا ومع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الإيرانيين وربما مع العرب جميعا. ولكي يخلق لڤين نوعا من التواصل في الأفكار وفي الموتيفات القائمة مع حتمية الحروب طالما لم تتغير سياسات إسرائيل، ربط بين مشاهد مسرحيته الجديدة «القتل» مستخدما الأغنية نفسها التي استخدمها في مسرحيته السابقة «أنا وأنت والحرب القادمة»، وهي الأغنية التي أثارت في حينه وعند عرض المسرحية السابقة موجة الغضب الواسع في أوساط المتشددين الإسرائيليين وتعرض بسببها إلى هجوم لاذع على صفحات العديد من الصحف والمجلات الأدبية المتخصصة. ولكن تكرار الأغنية نفسها في مسرحية «القتل» فجر هذه المرة مشاعر حزن ومرارة إلى جانب قدر كبير من اليأس داخل الجماهير الإسرائيلية. وعن ذلك يقول الناقد المسرحي البارز شموش فايش: «إذا كان الواقع الإسرائيلي قد تغير منذ مسرحية لڤين السابقة «أنا وأنت والحرب القادمة» فإن المؤلف ذاته قد تغير أيضا منذ تلك الفترة حين وُصف في أثنائها بأنه «يساري متطرف ومختل العقل ويعاني من عقدة الكراهية الذاتية». لقد كان لڤين في ذلك الوقت شعلة من الحماسة والغضب ووجه سهام غضبه بدون رحمة إلى العديد من الظواهر السلبية الاجتماعية والسياسية في الساحة الإسرائيلية، وربطها بالحرب المتواصلة وسفك الدماء الذي لا ينتهي، كما أعلن عن امتعاضه واشمئزازه من نشوة النصر التي سيطرت على دوائر واسعة في إسرائيل واحتج على النزعات التطرفية التي تعاظمت بعد ١٩٦٧ وشعر بأن الواجب يدفعه إلى الرد على ذلك بكل سلاح يتاح له[٧].

حقا كان السلاح الذي استخدمه لڤين عنيفا ومؤثرا وقويا ولم ترهبه ردود الفعل الغاضبة التي تعرض لها حين هاجم قادة الجيش الإسرائيلي وحين سخر من جنود هذا الجيش وفند بطولاتهم المزعومة وأهال التراب على الهالة الواسعة التي أحاطت بهم. ورد على جميع الذين هاجموه بترديد أغنية «أنا وأنت والحرب القادمة».

وبعد حرب ١٩٧٣ ثم الغزو الإسرائيلي للبنان في عام ١٩٨٢ والذي وصف بأنه أول حرب إسرائيلية تخوضها إسرائيل وتفقد فيها مئات الجنود وبدون أي هدف واضح ومقبول وبدون تعرضها لخطر حقيقي، عرض لڤين على خشبة المسرح مسرحية جديدة بعنوان «الأبطال» ولكن الرقابة الإسرائيلية قررت وقف عرضها لأنها تهاجم المستوطنين من أنصار اليمين الإسرائيلي، كما هاجمت تعاظم الاتجاهات الدينية المتطرفة ورفضت سيطرة نزعات التوسع والحرب على المجتمع الإسرائيلي. فالأبطال في هذه المسرحية هم أناس لا يعرفون سوى قتل الآخرين من المواطنين العزل من السلاح، وبطولاتهم في حقيقة الأمر مصدر خزي وعار لأنهم لا يتعرضون لمخاطر جسيمة من الأنواع التي تعرض لها أبطال الأساطير القديمة. ولذلك وصف لڤين في مسرحية «الأبطال» الإنسان الإسرائيلي الجديد بأنه خليط مرفوض من النزعات التي تدعو إلى السيطرة المادية وإلى الشهوانية وتطبيق أساليب العنف والقوة مع الآخرين. كما هاجم فيها الادعاءات التي تبرر القتل والقمع ضد العرب العزل من السلاح وحذر من أن ذلك سيعمق ويوسع من ظواهر الفساد الاجتماعي والسياسي في إسرائيل. ومن هنا جاء قرار الرقابة سريعا وأوقف عرض المسرحية.

وبعد خمسة عشر عاما من وقف عرض مسرحية «الأبطال» تجيء مسرحية «القتل» لتؤكد على حقيقة أن اليأس بلغ مداه داخل نفسية كل مواطن إسرائيلي. ويصور لفين واقع المجتمع الإسرائيلي في ظل جمود مسيرة السلام وتعثرها بأنه عبارة عن دوائر متواصلة من أعمال سفك الدماء والعنف المتبادل. ولكن إذا كانت دائرة سفك الدماء هذه هي دائرة إسرائيلية خالصة، إلا أنها تستند على أساطير قديمة ومواريث دينية وردت في العهد القديم، ومنها تجربة الذبيح كما جاءت في قصة اعتزام إبراهيم عليه السلام التضحية بابنه قربانا للرب تنفيذا لأوامر سماوية عليا. ولكن إذا كانت التجربة التاريخية والدينية التي خاضها إبراهيم عليه السلام قد انتهت بنهاية طيبة فإن التجربة الجديدة التي يعيشها كل إسرائيلي هي تجربة مغايرة. فالنهاية الطيبة معدومة، وكل إسرائيلي قد يتحول إلى قربان على مذبح التوسع والعدوان على الآخرين. وإذا كانت تجربة الذبيح التاريخية تعكس علاقة طيبة مع قوة سماوية عليا، فإن التجربة الجديدة، كما ترد في مسرحية «القتل» لا تجد قوة عليا تتدخل عند الضرورة لوقف سفك الدماء. فالقتل هو مسيرة مستمرة ولا تبدو في الأفق بادرة أمل واحدة رغم السلام الذي يتحدثون عنه. وبين كل عملية قتل وأخرى لا يتغير أي شيء في الساحة.

وإذا كان هناك أي جديد فإنما يتمثل في ثبوت فشل سياسة القوة كوسيلة لقمع إرادة ونضال الآخرين، وأن الحقيقة الوحيدة الماثلة الآن للأذهان، هي أنه رغم القوة الإسرائيلية الهائلة فإن المواطن الإسرائيلي لا يضمن حياته في الحاضر ولا يضمن وضعه في المستقبل، وأن الموت محتمل في كل لحظة ولذلك صدق ميخائيل هندلزلتس حين قال «بأن مسرحية «القتل» لحانوخ لفين هي مسرحية ذات بُعد أسطوري مأساوي سواء لأنها لا تدور داخل الإطار الأسري والعائلي، أو لأنها زاخرة بأعمال القتل وقطع الرقاب والقذف بالرؤوس المقطوعة إلى أعلى، مثلما يحدث في الأساطير القديمة بل أيضا لأنها تنطلق من واقع أسطوري عصري يتفق مع وضعية المجتمع الإسرائيلي الحالي، وعلى ضوء ما تعرضه نشرات الأخبار المصورة في أعقاب كل عملية قتل أو كل عملية تفجيرية انتحارية[٨].

مسرحية «القتل» تعرض إذن لصورة عصرية لواقع الموت والقتل كما ورد في الأساطير القديمة، ولكن المؤلف طور فيها لتتماشى مع الواقع الحالي في إسرائيل وليجعل من سفك الدماء المتواصل «أسطورة إسرائيلية عصرية» رغم أنها تعيش في سلام موقع عليه مع عدد من الأطراف العربية وبخاصة الطرف الفلسطيني. ولذلك فالنبوءة الأخيرة التي تبشر بها المسرحية قبل أن يُسدل الستار وهي «إن هناك حربا». ومن هنا نتفق في الرأي مع ما ذكره حاييم شوهام حين ذكر بأن «الأدب العبري المعاصر خلق لنفسه أساطير معاصرة خاصة به يستخدمها في تناوله لأحوال المجتمع الإسرائيلي الحالي، لأن الواقع لا يمكن أن يستند فقط على أساطير قديمة مستمدة من الفكر القديم لهذا الشعب أو ذاك، وحيث أن الأسطورة تشكل دائما بالنسبة لبعض الأدباء «الملاذ الآمن» الذي يلجأون اليه لربط الحاضر بالماضي، إلى جانب توظيف هذه الأسطورة من أجل تفسير ظواهر حالية يستعصي فك رموزها وتفهمها والكشف عن خباياها وأسرارها بالوسائل الأدبية التقليدية[٩].

الهوامش :

(١) د. محمد خليفة: إبداع، العدد الثاني عشر، ديسمبر ١٩٩٧ ص ٨١.

(٢) معاريف ١٩/١/١٩٩٠.

(٣) حاييم شوهام: «وضعية الأسطورة في الدراما الإسرائيلية: ١٩٩٤. ص ٩٣.

(٤) د. رشاد الشامي: إبداع ، العدد الثالث مارس ١٩٩٥ ص ١١١.

(٥) معاريف ١٩/١/١٩٩٠.

(٦) د. رشاد الشامي: ص ١١٤.

(٧) يديعوت أحرنوت ١/٨/١٩٩٧.

(٨) هآرتس ٥/٨/١٩٩٧.

(٩) حاييم شوهام ص ١٩١.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رجب سعد السيد

مشهد من الجنادية

أكياسنا الثقيلة معلقة بأكتافنا، ورياح كالرصاص، لا تابه بأرديتنا الكاكية الخفيفة. الوجه الجامد، والشفتان الثقيلتان والنطق المتعثر. قال: نصيحة غالية.. انسوا مؤهلاتكم الجامعية خارج أسوار هذا المعسكر، أو اجعلوها في هيئة لفافة رفيعة وأدخلوها في مؤخراتكم!

قال أيضا: إن مهمته أن يصنع رجالا، وأن من لا يستجيب سيرى كيف يكون العقاب في سجن المعسكر، حيث الوحوش في شكل رجال هوايتهم اللواط !

هو معنا في خندق واحد، نلوك المرارة وتشوى أجسادنا عذابات الوطن. إذن، لماذا يواجهنا بكل هذا العداء؟

هل يجب أن يبدو هكذا متجهما ككل شيء ترابي؟

حساسية عدوانية ضد ما هو غير مصفوف.

أيها الجندي المستجد.. لقد دخلت من هذه البوابة، وهذا يعني الشيء الكثير. أنا أريدكم داخل هذه الأوعية الكاكية اللون. مهمتي أن أجعلكم تنسون كل شيء. أنت رقم واسم ثلاثي واستجابة فورية. لا شيء آخر.

- « مقدرة هائلة على التشبه بالجبل.. لونه النحاسي؛ ملامحه أخدودية كالحفرات العديدة التي تنتشر كبثرات غائرة...

- «وأنا وضعتك في بطنه.. في خيمة تبتلعها بثرة...

- «لن ادعك تمتلكني.. لقد بدأت العداء..

- «كلنا هنا من أجل الوطن..

- انظروا.. الوطن!.. امسك بالورقة التي يظن أنها السيف!..

الوطن!.. من يدرك معنى الوطن؟.. لم آت إلى هنا لأتعلم من مسخ معنى الوطن.. ولا أعتقد أن تعليمي ذلك يستدعي أن تقذف بي إلى مستطيل خشبي على أرض خيمة في حفرة غائرة محاطة بأهرامات صغيرة سوداء مخرمة من البراز الجاف.

- «خذوه إلى القره قول..

جرعة سجن إضافية. والمكان لا بأس به من الخارج، حجرة كبيرة، تبدو نظيفة، وحولها حديقة مقسمة. من أين يصدر هذا الاطمئنان إلى المكان؟ لابد أن الشوق إلى حضن الجدران بعد تلك الأيام القليلة من ممارسة العراء على أرصفة محطات السكك الحديدية، وفي قطارات الجنود الليلية البطيئة.

- « انتباه يا جندي!

وجه مختلف، لكن نفس درجة العداء في الصوت والملامح.

- «منتبه إليك ..

- « ماذا؟.. هل تدعى البلاهة؟ »

- « أبدا... حقيقة.. أنا منتبه.. ماذا لديك؟!

- « يبدو أنك جندي مؤهلات... نظارتك وشكلك وتعجرفك.. أدخلوه! »

الحارس ذو ضالة مضحكة؛ مضطرب؛ يحمل بندقية فارغة والسونكي غير مشرع. وهو المكلف بتنفيذ أمر الحكمدار المنتفخ الوجه.

حسن «هذا هو الاقتياد الثاني إلى هذه الجدران، هذه المرة عصيان» والمرة الأولى؟ ليلتان بملابس النوم في سجن الحضرة، بتهمة الاشتراك في معزوفة احتجاج عام، في حلبة تبادل اللطمات... غطينا الجدران بالأوراق.. تدفقت ارتعاشاتنا.. انتهى اليوم بمؤتمر صاخب وحنجرة مهدمة، وصداع وساقين خائرتين تحملان الجسم الذي أرهقته الأنيميا . بعد ساعات قليلة من الاستسلام للنوم، دهمت البيت الأرجل الغريبة. فزع الجيران وهم يرون نفس العربة التي

تطارد لصوص الميناء وتجار المخدرات تحمل الابن الاكبر للأسرة. و.. قرب الفجر؟ ونطقوا بكلمات السياسة وزوار الفجر والمظاهرات وقضية الطيران.

نفس الهواء المتسخ. نفس النوشادر، وإن كان اقل كثافة. نفس درجة الإظلام. وتلك العتمة من الداخل، تطل هذه المرة مع إحساس غريب بالراحة. اجساد ملقاة، واصوات تهوِّن الأمر على القادم الجديد. هل تعطونني الألفة من اجل سجائري؟.. من أجل أنني جندي المؤهلات العليا المسجون؟. هيا نثرثر حول اتهامي بأنني مختل لا اصلح للجندية. قال الرقيب إنني لا أعرف معنى الوطنية، وإنني عنصر فاسد لايشعر بالواجب والمسئولية. كل ذلك من خلال كلمات جافة، ووجه جامد كله عداء، ويطلب مني - خلال اتهامه - أن اقف متصلباً لا اتحرك، والبرد الجبلي يخترق لحمي. هيا نثرثر عن جناياتكم الصغيرة التي تفتقر إلى جانب جرمي العظيم..

- «المختص بجلب المياه يخرج!»

قام، دعاني للخروج معه، مد يده وسحبني من يدي. قال إنها فرصة. حملنا أواني المياه الحديدية وخرجنا.

أمام الصنبور الكبير في المصنع الحربي المقابل لمركز التدريب، وقف يلعب بالماء. طفل يرش الماء على وجهه ويعرى ذراعيه وساقيه، تبولَ واغتسل». جرى هنا وهناك - تحت أعين الحارس المرافق الذي يحمل بندقية خالية من الرصاص - ولعب مع فراشة كانت تحوم فوق وردات برية صفراء، نبتت فوق سيقان خضراء رفيعة في بركة المياه المتكونة حول الصنبور الكبير.

أشفقت عليه من حمل الوعاء الحديد بالماء، أنا أيضا أستحق الإشفاق، فوعائي ثقيل جدا، ولا أكاد أتحمله. ولكني سعدت بمرح الجندي الصغير، رفيقي السجين.

قال: «سآخذه عنك.. سأحمل واحداً بيدي اليمنى والآخر باليسرى.. هاته..»

أخذه عني. قال : «أنت ابن ناس ومتعلم..».

كانت له ابتسامة واضحة متصلة. أشركته في سجائري، وأحببت رحلة جلب المياه معه كل يوم

هذا المسرح المتسائل!

منذ البداية.. والمسرح دوما يحاول أن يلحق بالسياسة. والسياسة تريد أن توثق عُرَى الصداقة بمسرح، يطرح التساؤلات القدرية، حيث تتشكل أقدارنا وتصاغ حياتنا كما رآها القرن الخامس قبل الميلاد على يدىّ كتابه الإغريق عند ايسخولوس وسوفكليس ويوريبيدز، مرورا بقدر إنساني آخر هو قدر الشاعر الإنسانية التي تلهب أرواحنا، وتدفعنا إلى سقوط إنساني من نوع آخر عند شيكسبير ومارلو وبن جونسون وموليير في عصر النهضة الأوروبية، ثم مسرح يلتزم بالشعار السياسي، ويقف بجواره، ويمزج القضية السياسية بالقضية الحياتية عند بريخت وڤايس وبيراندييللو، وصولاً إلى مسرح يتجه نحو عبثية الوجود الإنساني ولا جدوى معناه عند بيكيت وآداموف ويونيسكو وأرابال.

لكن هذه السياسة في نهايات القرن العشرين تستحيل على يدى بروك إلى سياسة مستنيرة ملتزمة بقضايا حيوية كحرب فيتنام التي تثير الجدل حول معنى القتل الجماعي للإنسان والفناء المرتقب كما نرى في مسرحيته الخلابة «نحن والولايات المتحدة»؛ أو في لا جدوى معنى الوجود الإنساني عندما يفقد براءته وطهارته كما نرى في «لير» بروك.

إن محاولة القيام بحكم نقدي قيمي للعمل المسرحي سرعان ما تتشكل صيغةُ بحدود تتداخل فيها السياسة بالمسرح، فإن تغلغلت السياسة في العمل المسرحي؛ فإنها تطبع المسرحية بطابعها، وإن تعامل المسرح بندية وحذر، أضحتْ المسرحية عملاً فنيا خالصا، تظل السياسة برؤوسها الصغيرة عبر نسيجه على استحياء. لكنّ المسرحينّ متوجودان، وكل منهما يؤثر في نسيج المسرح الأوروبي،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مشهد من مسرحية ملك ولا كتابة

صورة جماعية لمشهد من مسرحية ملك ولا كتابة

وتطويره وفقًا لتزايد وتشابك الأحداث السياسية بالأزمات الاقتصادية والاجتماعية.

أما المسرح المصرى فقد عرف السياسة صنوا للمسرح منذ بداياته الأولى فى القرن التاسع عشر على يدى **يعقوب صنوع ومارون نقاش** والأراجوز المتجول وغيرها. ولم يتردد المسرحيون المصريون أن ينظروا إلى المسرح باعتباره شعارا سياسيا، وخطابا مستفزًا. ورغم ما يبدو من وجاهة هذه النظرة وقناعتها، إلا أن هذا التناول السياسى الذى صاغ مسرحنا المصرى الحديث بداية من الستينيات؛ أوقف - فى ظنى - تطور المسرح المصرى وارتقاءه، وأوصد أبواب إبداعاته، وأوقعه فى موقع لا يتيح للصوت الآخر التعبير، ولا للتناول المغاير من الانطلاق، أو حتى للتناويل الفنى الخالص من التحرر من ربقة عبودية السياسة ودعاة الشعارات الجوفاء.

ARCHIVE

لذلك تتنوع الضرورة الفنية أن نتساءل اليوم عن (مسرح الاستفهام؟) الذى يتبناه الكاتب والمخرج المسرحى **مصطفى سعد**، ويقدمه للنظارة منذ اكثر من سبعة عشر عاماً. كانت تجربته المسرحية الأولى هى «الوهم» التى قدمها نادى المسرح المصرى عام ٨٠، والثانية هى «معقول» التى قدمها مسرح الشباب عام ٨٦، ثم التجربة الأخيرة «ملك ولاّ كتابة» التى قدمت بمسرح الطليعة موسم ٩٧. يتعامل مسرح الاستفهام عند مصطفى سعد مع التراث المسرحى، باعتباره رافدا جوهريا فى تشكيل مسرحه، ويرفض بدوره محاولات التأثر بالغرب. ولكى يحقق الهدف الرئيسى من «مسرحه الاستفهامى» فإنه يحاول إثارة المشاهد الجالس فى الصالة كى يتساءل. وتعتمد مسرحيته موقفًا دراميًا ينمو ويتشكل احلامًا، بل نوعًا من الكوابيس غير المنطقية؛ لا ينتهى بالحل، ولكن إلى الشك القلق والتوتر. ويتخذ **مصطفى سعد** من ألف ليلة وليلة والسير الشعبية والأغانى والعقد الفريد والقصص الدينية والمقامات وحديث عيسى بن هشام، وغيرها من منابع التراث؛ مصادر لدراماته. ويصل إلى اتخاذ ما هو أهم فى التراث وهو روحه المستلهمة الصافية لقرائح المبدعين

ومن بينهم مؤلفنا عبر تأثره بالموالد (في السيدة زينب والحسين والسيد البدوى وغيرها). ويلاحظ مصطفى سعد أن هذه الأشكال التمثيلية البسيطة، تعتمد الغناء والطرب المصاحبين اللآلات الموسيقية الشرقية والبسيطة مثل (العود - الناى - الدفوف - الطبلة - الرِّق) وقلة العازفين. وتتخذ التلقائية هدفًا، بل البدائية في استخدام التقنية الفنية بشكل قصدى: خشبة مسرح صغيرة الحجم ومرتفعة إلى حد ما عن مستوى نظر المتفرج العادى، حيث تتشكل الإضاءة من «الكلوبات» في الأرياف واللمبات العادية في المدن، ويضع الستارة البسيطة ساعيا إلى الالتحام الحميمى بين الفنان والمتفرج، بفن مسرحى شعبى هو «فن الحكى».

من هذا كله يشيد العرض المسرحى الأخير «ملك ولاَ كتابة» حيث يستفيد المخرج/ المؤلف من

مشهد آخر من مسرحية ملك ولا كتابة

فكرة الخيمة (السرادق)؛ فيضع المتفرجين والممثلين معًا في مكان يوُحد الاثنين في تظاهرة مسرحية، لكنه يضع خشبة مسرحه بنفس الارتفاع الذى يتغنى فوقه المطربون الشعبيون، وفوق الخشبة يضع عدة لمبات أقرب إلى الكلوبات تنيرها. يستوحى هذا العرض المسرحى فن «الحكواتى» الذى يقدم الأحداث ويؤخرها ويربطها في تسلسل درامي، ثم يعلق عليها ويشارك المتفرج في صنع حلولها ونهاياتها.

تحكى حدوتة «ملك ولاَ كتابة» - وتدور أحداثها في عام ١٩١٢ بمصر - عن جماعة من الثوار يسيطرون على نظام الحكم بخلع الملك، ويختارون من بينهم زعيما يتولى الحكم، وينجح حسن الهلالى كزعيم شعبى ممثلاً للملك أن يحقق العدالة الاجتماعية للشعب. لكنَّ بعض الثوار الذين لا يستفيدون من صديقهم في تحقيق مطامعهم ومصالحهم الشخصية في ظل حلم الزعيم الاجتماعى «اليوتوبى»؛ يفكرون في التخلص منه لتحقيق أغراضهم، وتتاح الفرصة لهم عندما يكتشف أحدهم ويدعى (الداهية)شبيها للملك الزعيم يدعى (الأهطل). فيفكر في استبدال الأهطل بحسن الهلالى بمعونة (دليلة) عشيقة (الداهية) ليحكم من بعده. وبالفعل تنجح خطته الغادرة،

ARCHIVE
http://Archivebeta

ويتم القبض على الملك، الذى يستبدل به (الأهطل)، ويتغير نظام الحكم السياسى ويُفرَّغُ من محتواه الاجتماعى والاقتصادى، لصالح بعض الأفراد على حساب المجموع؛ ويدهش الشعب من هذا التغير، بل يحاول بعض الشباب الثوار قتل الملك الجديد بعد أنْ علموا بحقيقته، لكنهم يفشلون، ويُودعون السجن؛ هناك يلتقون بالملك الحقيقى، فيتم كشف اللعبة، ليتحدوا معًا من أجل إنقاذ الشعب الذى لا يعى ما يحدث فى المجتمع، وفى النهاية ينجح الملك بمعونة الشباب الثوار فى الهروب من السجن وكشف حقيقة (الداهية) أمام الجميع، حيث تعلَّم الملك الحقيقى من الشعب أنه لابد أن يحكمه دستور مكتوب، يحدد العلاقة بين الحاكم والمحكوم. ذلك لأن حكم الفرد هو حكم وقتى يزول بزوال صاحبه.

وتعود أهمية (مسرح الاستفهام؟) فى ظنى - إلى أن مسرح مصطفى سعد. لا يطرح التساؤلات بقدر ما تثير المسرحية المشاهد كى يتساءل؟! ويحيط المؤلف/ المخرج (فى شخص واحد) جمهوره تحت جناحيه، فيقيم نوعاً من الحوار واللعب الدرامى/ المسرحى / المكشوف، بل يشيدُ علاقات حميمية بين هؤلاء المتفرجين وما يدور فوق الخشبة، ويكاد يسألهم عن آرائهم فيما يرونه.

كان لابد - إذن - من استغلال فنون الارتجال التمثيلية، وحيلها فى اللعبة المسرحية، لذلك يستعين المخرج بالفنان سامى عبدالحليم كحكواتى ليمهد لنا مدخلا لروايته، ويحكى لنا، ويربط ما بين جمهور النظارة، وممثلى العرض المسرحى. وبمقدرة فنية نادرة يتمكن سامى عبدالحليم من الاستفادة من قوى طاقته الابداعية الكامنة ليفجرها فى علاقة حية جدلية بينه وبين ممثليه من جهة، وبينه وبين جمهور النظارة من الجهة الأخرى. وينجح العرض بممثليه جميعا فى استثارة التفرج واستفزازه فى إثارة التساؤلات. والمسرحية محاولة للتحقق من دور بعض الشخوص التاريخية التى أثرتْ فى ثورة ١٩ كمصطفى كامل والشاعر أحمد شوقى وغيرهما. وفى ظنى أن الأحكام النهائية التى أطلقها المؤلف فى مسرحيته على البعض من هؤلاء، خاصة أحمد شوقى، واتهامه بالعمالة والميل نحو القصر على حساب القضية الوطنية، رأىٌ غير صائب ويحتاج إلى التصحيح والروية فى إطلاق حكم نهائى، واكتشاف هوية شوقى الوطنية الحقيقية؛ وهى ليست فى حاجة إلى تشكيك، وهى سقطة من سقطات العرض. أما السقطة الأخرى فتأتى من تناول شباب الثوار بقدر من التبسيط والمباشرة. وفى رأيى أن مسرحية (ملك ولاّ كتابة) تعتمد منذ البداية على التبسيط الملح المستمر فى تناول الأحداث الدرامية المنبعثة من الأحداث الوطنية السياسية منذ عام ١٩١٢ وتمهيدا لثورة ١٩١٩. وهذا التناول المبسط هدف فى ذاته، فالبعد الشعبى فى التناول الدرامى للشخوص (الحكواتى - المأمور - دليلة - الأهطل - الداهية) وغيرها من الشخوص يتخذ سمة «الأراجوزية»، وكأن هذا العالم الحىّ من الشخوص الموجودة فوق الخشبة، يستمد مادته وحياته من عالم الأراجوز، المعبر عن الوجدان الشعبى. لذلك فهم يقتربون فى التناول والتأويل والتشخيص من بساطة عالم الدمى/ الأراجوزى، وسخريته ودفاعه عن نفسه وحقوقه بعصاه السحرية التى تقوم بحل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مختلف الأزمات مهما كانت صعبة ومستحيلة. وتغدو حركات الشخوص ووجودها الحي جزءا من حيوات عالم خيالي، سرعان ما يزول بزوال الحكواتي الذي يشير إلى شخوصه، فتدب فيها الحياة أو تعود القهقرى، مختفية عن عالم الأحياء.

نحن - إذن - في سرادق مسرحي حيّ، وليس في مسرح تقليدي، تختلط فيه النظارة بالمؤدين، الذين يظهرون بدورهم، ويختفون وفقا لأوامر الحكواتي. لذا تبدو البساطة في التناول والمباشرة في التعبير جزءا لا يتجزأ من اللعبة المسرحية، تذكرنا بعالم الأراجوز، ولكنه هذه المرة أراجوز بشرى يمثله الحكواتي.

«ملك ولأ كتابة» عمل يستحق التقدير والثناء لشجاعة طرحه الليبرالي وتفسيره الفني بمنطقه الفكري في مواجهة بعض القضايا السياسية الملحة وقد نختلف مع الكاتب مصطفى سعد أو نتفق معه في تفسيره لبعض شخوص عمله المسرحي «السرادقي» أو في تأويل بعض الأحداث، لكن هذا لايؤثر على الإطلاق في أهمية هذا العمل الجديد، وتفرد مفردات مسرحه، المستند إلى التراث من ناحية، والمستفيد من التظاهرات المسرحية الشعبية: كالأراجوز وفنون الارتجال الشعبي والسرادق الشعبي وغيرها من الناحية الأخرى. إنه مسرح حر واعٍ بما يعبر عنه. لا يطرح التساؤلات بقدر ما يستفز المتفرج كي يتساءل، ويثير شكوكه.. حتى يتيقن.

هناء عبد الفتاح

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مهرجان القاهرة السينمائى الدولى الواحد والعشرون

كانت الدورة الواحدة والعشرون لمهرجان القاهرة السينمائى الدولى دورة استثنائية لأسباب كثيرة، فالمهرجان فقد رئيسه الذى تولى المنصب منذ ١٢ عامًا، أرسى خلالها الكثير من التقاليد ووضع المهرجان على خارطة المهرجانات الدولية الكبرى دون أن ينجح فى إيجاد بديل مناسب فى الوقت المناسب بحيث بقى المهرجان مدة انعقاده بلا رئيس فعلى.

أيضا أتى المهرجان بعد حادثة الأقصر المروعة وهو ما أدى لاعتذار عدد كبير من الضيوف والمكرمين الذين ترك حضورهم السنوى انطباعا طيبًا للغاية عن قيمة المهرجان ومدى نجاحه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثالثا أن هذه الدورة هى مفترق طرق، حيث بلغ المهرجان عامه الواحد والعشرين وأن له أن يوطد مكانته اعتمادًا على إمكانياته وعلى تاريخه فى أن واحد. المهم أن هذه الدورة - رغم شحوبها - تجاوزت أحزان وعثرات كثيرة وكان هناك جهد حقيقى من المنظمين لتعويض غياب رئيس رسمى للمهرجان وبالأكثر لتعويض مشاكل ليسوا سببًا مباشرًا فيها مثل اعتذار الضيوف وضعف مستوى أفلام المسابقة الرسمية وهى مشكلة لا ينجح المهرجان فى تجاوزها عامًا وراء الآخر، وإن تصادف وشاهدنا أفلامًا ممتازة فى المسابقة فإنما يعود ذلك لأن هذه الأعمال هى الأفلام الأولى أو الثانية لمخرجيها (وهذا هو الحال فى أفضل فيلمين بالمهرجان «وصيفة تيتانيك» و«كتاب الأمانى الطيبة»)، وهذا يتعلق بكيان

المهرجان وقيمته فى عيون الآخرين وهى عملية تراكمية ليس من السهل اكتسابها ـ وهى كذلك عملية تستدعى جهداً ودأباً شديدين وتمسكًا بالغًا بالرسالة الثقافية للمهرجان، ونحن لا نستطيع أن نحاسب إدارته طالما أن مخرجين مصريين يتعالون بأفلامهم على المهرجان ويفضلون عرضها فى مهرجانات أخرى خارج الحدود، تاركين تمثيل مصر فى المسابقة لفيلمين أحدهما لم تختره لجنة المشاهدة من الأصل ـ ست الستات لرافت الميهى الذى اشترك فى الحظات الأخيرة بعد انسحاب هيستيريا ـ عادل أديب لعدم انتهائه بمنطق حسابى (ليكون لمصر فيلمان فى المسابقة) ومع ذلك وقد ثارت ثائرة الجميع عندما رفضت لجنة التحكيم إكمال الفيلم لضعف مستواه، واعتبروا أنها إهانة موجهة لمصر ناسين أن المهرجان نفسه سبق ورفض الفيلم، وأن لجنة التحكيم فعلت الشيء نفسه مع أفلام أخرى فى المسابقة دون أن يعترض أحد ولكن الأهم من ذلك أن لجنة تحكيم هذا العام استطاعت أن تصل لصيغة مثالية فيما يتعلق بالجوائز التى كنا نشكو سنويًا من خضوعها للتوازنات والحلول

مشهد من الفيلم المصرى هارمونيكا الهام شاهين ـ محمود عبدالعزيز

مشهد من الفيلم اللبناني زينب والنهر

احد اجمل عروض المهرجان من ليتوانيا قلاده من سن الذئب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والوسط بحيث تطابقت تقريبا مع توقعات الحضور فخرج الفيلم الفرنسي «وصيفة السفينة تيتانيك» بأهم ثلاث جوائز في المسابقة وهي جائزة أحسن إخراج وأحسن سيناريو والهرم الذهبي لأحسن فيلم، ويحكي الفيلم عن عامل المنجم البسيط الذي يستعيد إلى مالا نهاية تفاصيل ليلة غرام واحدة - لم تحدث في الواقع - مع فتاة غرف اسمها ماري ويظل يرددها على أسماع جمهور مشدوه من فرط جمالها ورقتها مُغيرًا التفاصيل والنهاية في المهرجان كل مرة.

الفيلم مصنوع بعذوبة نادرة ورغم بساطة فكرته - مقارنة بتحفة أخرى هي «كتاب الأماني الطيبة» إلا أنه تكنيكيًا مصقول وقولي لدرجة تكاد تصل للكمال.

أما الفيلم البولندي «كتاب الأماني الطيبة» فقد حصل على جائزة لجنة التحكيم الخاصة لإبداع مخرجه سلافومير كيرنسكي في تحقيق عمل شديد التكثيف، ملىء بالمشاعر الإنسانية والعمق، والفيلم يدور حول ملجأ أيتام يحترق فينتقل الصغار إلى دار للمُسنين ليعيشوا فيه بشكل مؤقت وينبع جماله - بجانب هذا التقابل الفاتن بين الطفلة الفضولية والعجوز النافر - من الدخول في مناطق ساحرة دراميًا وسينمائيًا مثل علاقة سكان المكان بأشباحه وعلاقتهم بالزمن الذي يبدو كأن لا وجود له.

بخلاف هذين الفيلمين لم تتوفر بالمسابقة أفلام أخرى جيدة بينما ذهبت جائزة العمل الأول (والتي أدمجت في المسابقة الرسمية) للفيلم المغربي «مكتوب للمخرج نبيل عيوش الذي وإن كان يدور في إطار بوليسي إلا أنه يحاول التجريب شكلاً بجراة كفلت له الجائزة بالإضافة لاقتسامه جائزة أفضل فيلم عربي مع الفيلم المصري «هارمونيكا» وهي نتيجة لا تعكس مستوى الفيلمين بقدر ما تعكس مستوى بقية الأفلام العربية المنخفض لدرجة لا تسمح لأيها بالمنافسة على أي لقب، وهذا التقييم ينسحب للأسف على كل الأفلام العربية التي عُرضت في المهرجان - حتى تلك التي عُرضت خارج المسابقة - والتي لا ترقى أبدًا لمستوى الأفلام العربية التي شاركت العام الماضي في المهرجان (مثل سلامًا يابن العم وماشاهو وحيفا) وحتى الفيلم التونسي - بنت فانيليا - وهو أحدث أعمال المخرج اللامع نوري بوزيد - جاء أقل من المتوقع، والحوار فيه أكثر من الصورة بكثير، يطرح مشكلة ثلاث نساء في مجتمع تقليدي يقهر وينال منهم ولكنه يبدو متحفزًا ومتحيزًا لدرجة تقلل من صدق معاناتهن وتزيد من انتقال مشاكلهن،الطريف أن مشاكل المرأة تتابعت في عدد ملحوظ من الأفلام بما يمكن أن يُمثل تيارًا في دورة هذا العام، والمفارقة أن هذه الأفلام لم تأت فقط من دول شرقية (مثل تونس أيضًا في فيلم كسوة - الخيط الضائع والذي يناقش ضغط التقاليد الشرقية على المرأة العربية ومحاولاتها الدائبة للتحرر) ولكنها كذلك جاءت من دول غربية شديدة التحرر مثل هولندا التي قدمت فيلمين يحملان هذا المعنى. أولهما «هش» وهو يقدم مجموعة من النساء الحوامل اللاتي يشعرن بضغط شديد من مجتمعهن ويحاولن تفريغه بالكلام والتصاريح طوال الفيلم عن طفولتهن وخبراتهن السيئة، وثانيهما، «امرأة لمرتين» الذي أخرجه الهولندي «جورج سلويزر» سنة ١٩٧٩ وأثار جدلاً واسعًا بين جمهور المهرجان، لأنه يحكي علاقة عاطفية بين امرأتين - كانت هذه هي المرة الأولى التي تتعرض فيها السينما لهذه القضية، ولذا عالجها سلويزر بحذر وركز على الضغوط الاجتماعية التي تتعرض لها المرأتان.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقطة من الفيلم الهولندي امراة لمرتين

الفيلم الهولندى الاختفاء تكريم جورج سلوبزر

ولئن كانت هذه الأفلام قد نالت إهتمامًا معقولاً فإن أحدها - وهو الكندى «أربع نساء من مصر» حصل على انتباه وتركيز لم يحصل عليه فيلم اخر فى المهرجان - الفيلم أخرجته المصرية المهاجرة إلى كندا «تهانى راشد» وقدمت فيه حوارًا مطولاً بين أربع من المثقفات المصريات مختلفات الديانة والتوجهات(هُن أمينة رشيد ووداد منير وشاهندة مقلد وصافيناز كاظم) يعكس وعيهن واحترامهن لافكار بعضهن وصداقتهن التى لا يؤثر عليها تناقضاتهن البالغة. بجانب هذا الفيلم التسجيلى فإن فيلمًا تسجيليًا اخر اثار جدلاً شديدًا وهو الفلسطينى، «الزواج المختلط فى الأراضى المُحتلة» للمخرجة ميشيل خليفى والذى عُرض ضمن أنشطة مكتبة القاهرة الكبرى الثقافية. والفيلم يناقش قضية زواج اليهود من عرب، وهى قضية شائكة حاول خليفى التصدى لها بجرأة وبما لا يسمح لاحد بالمتاجرة بالفكرة (لأن النماذج التى يختارها موفقة جدًا) ولكنه - ولا أعرف لماذا - يقوم بتوسيع الفكرة فيتناول كل اشكال الزواج المُختلط - او الممنوع فى فلسطين - مثل زواج البيض من زنوج أو زواج المسلمين من مسيحيين وهو ما يقلل من قيمة الجهد البالغ الذى بذله فى الجزء الأول من الفيلم ويفقده دلالته العميقة، نعود لأقسام المهرجان الخاصة والتى حفلت بعدد من افضل الأفلام العالمية مثل فارجو - الأمريكى وباسكوات الأمريكى ايضا، وليا الألمانى وقلادة من الذئب الليتوانى، وفى تكريم السينماتيك الفرنسى نجح المهرجان فى الحصول على فيلم «الناس والنيل» الذى أخرجه يوسف شاهين سنة ١٩٦٨ بإنتاج مصرى روسى مشترك وكان من المفروض أن يصبح فيلمًا تسجيليًا عن عملية بناء السد العالى ولكن النتيجة التى وصل إليها شاهين - والتى جاءت روائية أكثر منها تسجيلية وشبيهة جدا بسينما يوسف شاهين - لم تُرض الطرفين المصرى والروسى فرفضا الفيلم وبقيت نسخته الوحدة محفوظة فى السينماتيك الفرنسى قبل أن يرممها ويعيدها ليوسف شاهين، ويمكننا أن نقول إن الناس والنيل هو أحد أهم الأفلام فى مسيرة شاهين السينمائية، وهو لا يستمد هذه القيمة من كونه وثيقة

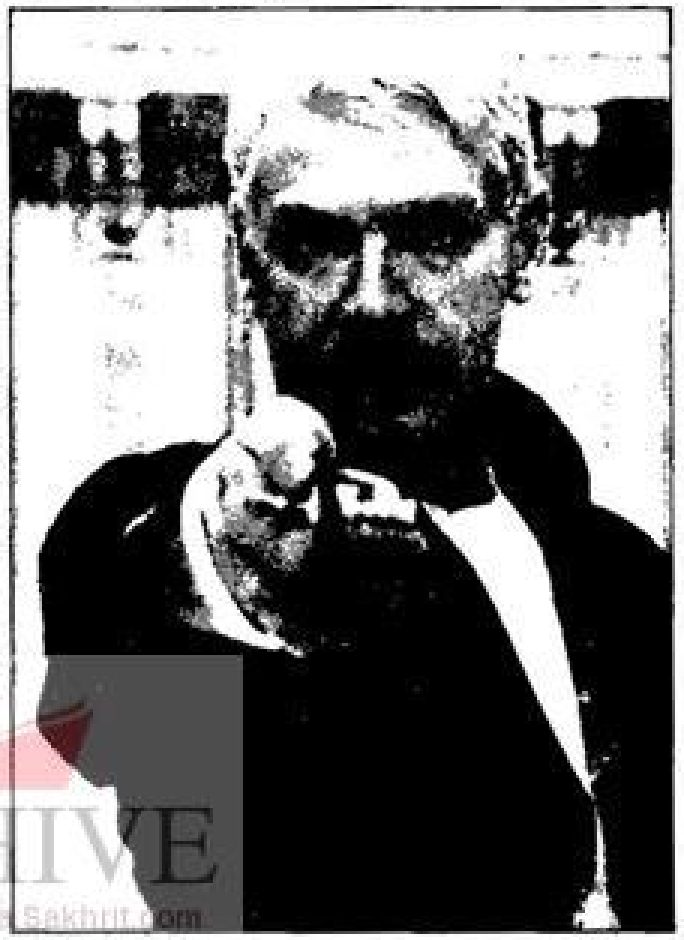
فيكنى بإلمانيا

تششاباكوا ـ النمسا

نادرة فحسب لجزء عزيز من تاريخنا الحديث ولكن أيضا من كونه رؤية واعية للإنسان المصرى وبدرجة من الشجن فيما يتعلق بتهجير أهل النوبة من أرضهم تكتسب قوة مضاعفة لأنها رصد حقيقى وأمين لما حدث.

يبقى للمهرجان أنه منحنا اكتشاف مخرجين عالميين كبار مثل الأمريكى **كونراد روكس** الذى أخرج فى حياته كلها فيلمين فقط هما شاباكوا سنة ١٩٦٨ وسيدهارتا سنة ١٩٧٠ ورغم جمال وقوة الفيلمين وشهرتهما العالمية إلا أن المخرج انسحب بعيدا عن الأضواء وعاش ناسكًا فى التبت إلى أن أعاد موزع نمساوى شاب اكتشاف الفيلمين وقام بتسويقهما فى المهرجانات العالمية من جديد، شاباكوا يحكى تجربة المخرج الحقيقية فى الإدمان والشفاء منه يقدم حالة الإدمان بمعادلات بصرية، أما فيلم سيدهارتا فهو مأخوذ عن رواية الأديب الألمانى الكبير «هيرمان هيسه» عن رحلة بحث الشاب سيدهارتا عن السعادة والرقى النفسى، وهى نفس الرحلة التى قطعها روكس بعد الفيلم داخل ذاته وفى نفس الأماكن تقريبًا.

أما المخرج الثانى الذى منحنا المهرجان لذة اكتشافه فهو الإيطالى **ماركو بيلوكيو** وهو مخرج صعب، يطرح فى أفلامه أفكارًا فلسفية إلى حد كبير ويعتمد على الحوار والإيجاز فى التعبيرات البصرية بحيث تتكثف وتعطى المشاهد فرصة لتأملها بعمق اكبر، من أفلام **بيلوكيو** التى عرضها المهرجان فيلم: الإدانة وهو يحكى عن امرأة تتعرض للاغتصاب من مهندس وسيم فى متحف مُغلق، إنها بين الرضا والمقاومة ولكن عندما تغادر المكان ترفع دعوى تتهم فيه المهندس باغتصابها وتدور المجادلات فى المُحاكمة حول مدى صحة التُهمة ولكن المشكلة تتجاوز المحكمة إلى بيت المدعى العام الذى يبدو أنه يمر بمحنة مشابهة مع زوجته وبعيدًا عن العروض الفنية قدم المهرجان عددًا من العروض الجماهيرية الساخنة لوجه التسويق ـ هذا حقه ـ مثل ستريبتيز وغريزة أساسية وفتيات الاستعراض ولكنه ومنع فى الوقت ذاته فيلمًا وجيدًا هو كاما سوترا بدعوى امتلائه بالمشاهد السخنة وهو منطق غريب وغير مفهوم، الأكثر من



كينيث براناه ـ بطل ومخرج فيلم هاملت

تششاباكوا ـ النمسا

ذلك أن المهرجان أساء لصورته من حيث لا يدرى عندما وافق على عرض الفيلم الأمريكى، تصميم على العدالة بطولة نجمة الكاراتيه سينثيا روز روك التى يعرفها المراهقون فى مصر بأفلامها الردية جدا والبذيئة جدا ولم يكتف بذلك بل أفرد للفيلم مساحة كبيرة فى نشرته اليومية وكأنه يفتخر بجهله، ومع احترامنا لرأى الراحل سعد الدين وهبة فى عرض النسخة الناقصة من فيلم الختام: هاملت بدلاً من النسخة الكاملة ـ ٤ساعات ـ بدعوى أن أحداً مهما بلغ حبه للسينما لن يحتمل الساعات الأربع، فيجب التأكيد على أن النسخة التجارية مكانها دور العرض التجارية أما النسخة الكاملة فالفرصة الوحيدة لرؤيتها هى المهرجانات السينمائية التى يُفترض فى روادها حب السينما خاصة والفيلم ـ فى شكله الكامل ـ تحفة فنية، حققها كينيث براناه بحيوية كبيرة وبإيقاع سريع ويغنى بصرى مدهش بحيث لا نشعر بالوقت.

هالة لطفى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في مؤتمر أدباء مصر في الأقاليم

العلاقة بين الثقافة والإعلام والفوضى

كل شيء كان يدعو للدهشة، بداية من رجال الأمن المسلحين الذين رافقوا قافلة الأدباء من القاهرة إلى الإسكندرية، حيث وقائع الدورة الثانية عشرة لمؤتمر أدباء مصر في الأقاليم، مروراً بالمعاملة غير اللائقة من قبل عمال الفندق الذين لم يفهموا مرادفاً لكلمة «أدباء» سوى أنهم مجموعة من «الجراد»، وانتهاء بالتوصيات التي يبدو أنها صيغت على عجل، مما حدا باللجنة إلى إعادة كتابة بعض بنودها على ضوء مقترحات أعضاء المؤتمر، نافيك عن الأمسيات الشعرية التي كانت تعقد حسبما اتفق ودون تحديد، مما كان يدعو مقرر الأمسية إلى تسجيل أسماء الوجوه المألوفة لديه من القاعة؛ لتكون النتيجة احتجاج وتذمر البعض وبالتالي انسحاب عدد كبير من الشعراء، كل هذا ولا يعلم أي من مواطني الإسكندرية أن شيئًا يحدث في شوارع مدينتهم.

وفي مؤتمر محوره الأساسي «الثقافة والإعلام بين الواقع والطموح» غابت القناة التليفزيونية الخامسة عن جلسات المؤتمر - اللهم إلا في الجلسة الختامية - وكذلك صناع القرار الإعلامي.

عقدت الجلسة الأولى وجاء مبحث عنوانه «الثقافة والإعلام بين الثوابت والمتغيرات» للدكتور «محيي الدين عبد الحليم فقد وجد أن البرامج الثقافية تعتمد بشكل مكثف على البرامج الأجنبية التي تحمل من المفاهيم مايؤثر بالسلب على عقل المتلقي ووجدانه وقد اهتم هذا المبحث بصياغة منهاج إعلامي يأخذ في اعتباره الإفادة من معطيات التكنولوجيا المعاصرة ويلتزم بالثوابت الإسلامية وقد سادت هذه الجلسة مفردات اعتباطية كالتفاؤل والتشاؤم والغزو الثقافي والمؤامرة التي تحاك ضدنا ... إلخ، وبالرغم من ذلك فإن المناقشات التي أعقبت قراءة أوراق هذه الجلسة وغيرها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كانت اكثر دقة ووضوحًا بدرجة لم ترق إلى مستواها الأبحاث.

فالروائي بهاء طاهر عقّب على البحث المذكور قائلاً :

- مالم ندرك أن التطور لا يتحقق إلا بتراكم الخبرات والإفادة من المراحل السابقة فإننا لن نقطع أرضًا، بل على العكس سننقض مابنيناه لنبدأ من الصفر وإذا كنا نتحدث عن هويتنا فلابد أن نعرف أن التاريخ جدير بتحقيق هذا التراكم.

وتساءل د. عبد القادر القط عن الثوابت التي تحدث عنها الباحث هل هي دينية؟ وما مفهومها؟ ونحن نختلف حولها الآن ومحور هذا الخلاف هو هل هذه الثوابت مقياسها الحلال والحرام، المنفعة والضرر؟ فمن يلاحظ بعض الأسئلة التي توجه إلى علماء الدين يشهد أن الثوابت قد ضاقت وهذه الأسئلة التافهة تكشف أن الإنسان لم يعد يحاول أن يحل لنفسه تلك المشكلات الصغيرة.

ورأى حلمي سالم في تعقيبه أن أحدًا لم يركز على التعدد في الإعلام فأغلب المعالجات بدت فنية. لماذا لا نفكر أن من ضمن هذه الحلول تعدد الإعلام من داخله وتعدد ملكية أشكاله، فهكذا سنظل نقول إننا دولة ديمقراطية، بينما إدارة البلاد تتعامل مع الإذاعة والتليفزيون تعاملاً أمنيًا، وفي حديثه عن الثوابت التي أشار إليها الباحث سأل حلمي سالم: هل المدة الزمنية لتلك الثوابت ١٥٠٠ سنة فقط؟ فنحن نتذكر الـ ٧٠٠٠ سنة حضارة في الخطب فقط يجب أن نعيد النظر في الثوابت لأنها تضع السقف للاستبداد في وسائل الإعلام وهي ثوابت تختارها السلطة ويمكن أن تتكرر في القناة الثقافية فليست المشكلة في عدم وجودها.

وعندما انعطفت المناقشات تجاه «القناة الثقافية» بدا جمال الغيطاني منزعجًا من رغبة البعض في عدم تخصيص قناة للثقافة لأن هذه القناة - كما يرى - لا تعني إنشاء جيتو للثقافة فالتليفزيون يقدم الثقافة كأسوأ مايكون والفضائية المصرية أصبحت فضيحة تقدم أتفه مافي مصر وتكتفي بكونها قناة منوعات سخيفة.

ويبدو لنا من نقاشات المعقبين أن الإعلام لا يعترف بالثقافة إلا وقت الكوارث وهكذا يبدو - أيضا- أن هناك انفصامًا شبكيًا بينهما.

● في الجلسة الثانية من وقائع اليوم الأول للمؤتمر ألقت د. نوال عمر بحثًا عن العلاقة بين الثقافة والإعلام المرئي تناولت فيه تعريف الثقافة والإعلام المرئي والعلاقة بينهما، وقد كان بحثها حافلاً بالتعميم المدرسي ومغرق في الجمل الإنشائية برغم حساسية موضوعه.

وحول الخطاب الديني في التليفزيون تطرق د. فضل إلى أن مايقدمه من مادة أشبه بالمتفجرات، وتعطى المبرر لهؤلاء المجرمين ان يشوهوا إسلامنا، لابد للخطاب الديني أن يكون عقلانيًا لا غيبيًا ويواصل د. فضل: لا أعرف لماذا يختارون شخصيات محددة أقل مايقال عنها أنها لا تدرك في أي عصر نعيش.

● كما بدا قصر التذوق الفني - على فخامته وجماله - غير مهيأ لاستقبال أحد من حضور ومحاضري محور «جذور الثقافة السكندرية» وبينما كان مقررًا مشاركة نخبة من الشعراء بكل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أقاليم مصر في خمس أمسيات شعرية لم ينعقد منها سوى ثلاث أمسيات بشكل ارتجالي، وفي أمسية عقدت بقصر التذوق الفني كانت الطرافة ملمحًا أساسيًا بها فقد هاجم أحد الشعراء الحداثة ووصفها بـ «بول البغل» مما جعل الشاعر حلمي سالم يستأذنه قبل إلقاء قصيدة من نوع «بول البغل».

وإذا كانت آثار الإسكندرية العريقة على مرمى البصر منا فقد اكتفت إدارة المؤتمر بعرض فيلم تسجيلي عنها مستعيضة بذلك عن تخصيص يوم لرؤيتها.

● وفي الجلسة الختامية التقى الوزير الفنان فاروق حسني بالأدباء متحدثًا عن متاحف ستقام في كل إقليم احتفاء بتاريخنا كله من الفرعوني إلى الإسلامي وتركزت أسئلة الأدباء في جانب كبير منها حول مشكلات النشر في هيئة الكتاب وهيئة قصور الثقافة وميزانية أندية الأدب وقصور الأداء في بيوت الثقافة وبعض المشكلات الصغيرة بل التافهة أحيانًا وتميزت ردود الوزير بالقدرة على احتواء أي موقف إذ تساءل: ماذا يملك الإرهابيون؟.. وأجاب: يملكون فكرًا وتأثيرًا وعلينا كمثقفين تحويل هذا الفكر إلى طاقة خلاقة أما حكاية المباني والقصور الثقافية - لا شك في حاجتنا إليها - ولكن الاهتمام بالإنسان الفرد أكثر جدوى، وتوجه الوزير بسؤال آخر إلى الأدباء: ما الهدف من إقامة المؤتمر؟ وطلب هذه المرة الإجابة، فعلت الحوارات الجانبية إلى حد وصفها بالفوغائية من قبل الوزير، لكنه أجاب: هدف المؤتمر الأساسي أن يلتقي المبدعون للتحاور والتعرف على مبدعين جدد ورؤى جديدة وحداثة في التصور وإيجاد حلول لأية مشكلة بين الدولة والمبدع.

أكثر من ٣٥٠ أديبًا كانوا هناك في الإسكندرية، عدد كبير منهم كان يفهم أن المؤتمر فائدته الوحيدة هي السفر والفسحة وبرغم كل السلبيات التي كانت طاغية إلا إننا لا نطالب بإلغاء المؤتمر .. فقط قليل من النظام والإعداد الجيد كي يستقيم الأمر ولا يتحول إلى إهدار للمال العام.

عزمي عبد الوهاب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ا . خ

روائيان من مصر
فى معهد العالم العربى

اقام معهد العالم العربى بباريس، مساء الخميس ٦ نوفمبر الماضى، احتفالية تحت عنوان "صوتين من مصر" "احتفاء" بترجمة "يا بنات اسكندرية" رواية إدوار الخراط، و «بيضة النعامة» رواية رؤوف مسعد بسطا، للفرنسية تكلم الروائيان المصريان، فى الاحتفالية، وتكلم المترجمان لوك باربد ليشلو وإيث جونزاليس.

مما قاله إدوار الخراط إن الرواية ظهرت بالفرنسية تحت عنوان "Belles d'Alexandrie" اى «حسناوات اسكندرية» ومع عذوبة وسلاسة الترجمة الفرنسية فإن الرواية فى الأصل العربى تبدأ بالنداء، هى نداء لبنات المدينة الرخامية البيضاء الزرقاء التى ينسجها القلب باستمرار، بل هو نداء يذهب إلى أبعد منهنّ، ولقد استدعى إدوار الخراط كلمات الناقد الشاب اللامع سيد فاروق ورّاق، إذ تبنّى، ما اشار إليه من أن النداء هو: "فعل كينونة" نمارس به الذات حريتها فى صنع" الآخر. ذلك لأن ما نطلبه بالنداء ليس ما هو موجود، ولكنه تصورنا، او تمثلنا، للآخر.

وتساءل إدوار الخراط عن "الآخر" الذى يتجه إليه النداء، من الآخر هنا هل هو الإسكندرية، ام بنات اسكندرية، وهن كما قال متعددات وواحدية، ابعاد جسدانية وروحية لكيان واحد ومتكثر معا، أم هو خيالات وأحلام الروائى ـ الكاتب عن هذا الكيان: الإسكندرية وبناتها معا، ام هو فى النهاية نداء لمطلق العشق، وللمطلق فى ذاته؟

واشار إدوار الخراط إلى مقالة ضافية كانت قد نشرت فى صحيفة "الفيجاروالأدبية" عن "حسناوات اسكندرية، بقلم كلود ميشيل كلونى يوم ٣٠ اكتوبر، بعنوان "الذاكرة المتوهجة قال فيها إن الخراط يبتعث ذكريات الحياة الإسكندارنية، سواء كانت شائعة طريفة او فاجعة مأساوية بحيث يعيدها لنا ماثلة وحاضرة وزاهية بالوانها وحركاتها ووجودها الحى، وإن فى الرواية جوًا من الحزن الرفيق بعد أن اتت ثمرات الحياة اكلها، وأن هذا الكتاب المرهف له صيغة الحكايات العربية ومنهجها فى إدماج الأحداث والذكريات على شكل فسيفساء . ومع

أن هذا الكتاب بقلم رجل ناضج إلا أن فيه كل نضارة الذاكرة المتوهجة دون أن ينالها ذبول ومن غير أن تفقد شيئًا من نورها.

«ومع أن نصف قرن قد انقضى إلا انه يبدو لنا أن كل شيء يدور الآن أمام اعيننا وإنه إذا كان كل شيء يمضي فإن كل شيء يبقى.»

وردًا على ما قاله ميشيل كلود كلوني من أن الراوي أو البطل المرافق في «يابنات اسكندرية» يقع تحت وطأة "الالتزام السياسي الذي ياتيه كانه رغبة اكالة" قال الخراط إن "ذلك الشاب الثوري الذي ينفض عن نفسه شرنقة الرومانسية يجد ضالته في التروتسكية التي تسعى نحو غاية لا يمكن إدراكها، فيما يبدو، ويتوحد مع المصير المأساوي لنبي أعزل أو مسيح معاصر، معا .

ومن ثم فإن الالتزام السياسي عند هذا الشاب هو شيء يختلف كل الاختلاف عن مجرد حافز أكال، بل هو ايضًا توحد مع مصائر الناس الصغار ومع المقهورين والمستضعفين، بل مع احلام الوطن الذي يمر بمرحلة مخاض وتحول.. ثم يتناول الخراط ما جاء في تلك المقالة: ومن جانب آخر فإن الايروسية، في نص «يابنات اسكندرية» قد تكون، كما ذكر ناقد الفيجاروالأدبية في مقالته الممتعة، مما يثير ابتسامات القارئ الغربي الذي تحولت الخبرة الجنسية عنده، في الغالب، إلى مجرد: ابتذال Banal متاح ومألوف ومكرر، لكن إلايروسية - أو الشبقية - عند الراوي سواء كان صبيًا أم كهلاً، في اربعينيات او ثلاثينيات هذا القرن أو قرب نهايته، مازالت خبرة متوهجة ومحرقة، ليست فاترة ولابارد.

واستطرد الخراط قائلاً:

«ولا شك عندي في أن الإسكندرية - في حسي بها وتصوري لها - هي هذه المرأة - الأنثى المحبوبة والعصية المنال، المتاحة والمستحيلة معًا، الواحدة والمتعددة، كما أنها في الوقت نفسه حالة من حالات الروح - والجسد. وهي مغامرة سعي لاستيعاب حقيقة داخلية، وهي مواجهة ميتافيزيقية للغموض المطلق والمجهول والموت كما أنها بهجة لاحد لها بالحياة ومتعة حسية لاينفد لها معين.

يجسد المكان عند اغلب المصريين علاقة التاريخ، زمن البسطاء الفانين، بالأبدية، زمن الإله الواحد الأحد، الذي نتجه إليه عبر الأمكنة المقدسة: مقامات الأولياء والصالحين وأضرحة القديسين. الاسكندرية عندي، بالفعل، هي إحدى تلك المواضع المقدسة في جسد الوطن. إذ ليست الإسكندرية عندي مجرد أحد الأمكنة التي عرفتها وأحببتها وعشت فيها، ليست مكانا ولدت فيه ودرست وأحببت وسجنت وانطبعت صورته في النفس منه باعتبارها صورة المكان، كل المكان، كما كان وكما يجب أن يكون (في سياق معين، ذلك أن "المكان" عندي هو مصر جميعًا)، بل هي اكثر من ذلك كله:

«الاسكندرية عندي هي نفسها الفعل الروائي، بمعنى ما، هي قوة فاعلة، وليست مادة للعمل ولا مكانًا له.»

ان الإسكندرية ليست فقط مدينة أسطورية، ليست فقط صنيعة الأدب ولا هي حضور صوفي، هي ذلك كله ولكنها كذلك واقعة ملموسة لالتقاء الثقافات التعددية وتفاعلها.

ولذلك، ربما، اعتقد أن كل لغة كتبت بها الإسكندرية، واحتفى بها فيها، وغنى بها الشعراء فيها، إنما هي لغة اسكندرانية، سواء كانت اليونانية القديمة أو الحديثة، أو الإيطالية، أو الفرنسية، وأساسا العربية، كلها لغات اسكندرانية، بالذات، في جوهرها، وليست لغات أجنبية.

ذلك لا ينطبق فحسب على اللغة إذا أخذت وحدها (ما من شيء ينطبق على اللغة وحدها) ولكنه صحيح في ممارسة الثقافة باعتبارها كلا شاملا، وبمعناها الأوسع كأسلوب للتفكير، ومجموعة من الرؤى والتراثات، وأنماط السلوك

والعادات الاجتماعية، أي مجمل القيم المادية والروحية ووسائل إنتاجها واستخدامها ونقلها إذ تنمي وتعدل وتورث من جيل إلى جيل.

وقال في النهاية:

«لعلني لا اعرف كاتبا غيري في العربية تولّه بعشق الإسكندرية، هذا الموقع ـ الحلم ـ الواقع، كما فعلت.

واختتم الخراط كلمته قائلاً: «لا اطيل إلا أن ذلك يتعلق بجانبين، على الأقل، اعتبرهما جذريين وجوهريين في اسكندريتي، وفي نصوصي على السواء. أولهما أن المطلق متجسد في الإنسان أي في النسبي العرضي الزائل (وهو لب عقيدة الطبيعة الواحدة للمسيح، الأرثوذكسية المصرية) أي الاتصال أو وحدة الجوهر بين القدسي والإنساني، وذلك في سياق لا علاقة له، عندي، بالعقيدة أو الدوجما.

أما الجانب الآخر فهو أن المقولة الفلسفية للزمن توضع موضع التحدي، بل الدحض، إشكالية الزمنية والأبدية لا تثور، أصلاً، اذ تنفي العلاقة بينهما، نفسها، فلا يقوم ثم دائم أو عارض، أن اللازمنية هي المفهوم المفتاحي في قصصي ـ أو هكذا اعتقد ـ كما أنها هي السنة المفتاحية للإسكندرية كلها».

قام بالترجمة الفرنسية لهذه الكلمة ولكلمة رؤوف مسعد بسطا، الصديق فايز قلقلي، ثم تكلم بعد ذلك مترجم «يابنات اسكندرية» فقال، من بين ملاحظات نافذة البصر بالعمل الأدبي، إن الرواية متتالية من الحكايات والذكريات توحد بينها تيمة مشتركة تنمو وتتصاعد في داخل الأفق البحري للإسكندرية، وينبثق فيها الحضور الأنثوي للغز العالم، وجماله الذي لايطاق، أمام عيني الراوي المبهورتين، وانهاتضفر بين مشاهد الحياة اليومية، والحوار بين الشخصيات، وذكريات الصبا والشباب، ومشاهد من مصر في الاربعينيات، وتأملات الكاتب الفكرية، كلها في نسيج واحد، تسري مثل موسيقى متصلة في تضاعيف وصف مرهف ومتعمق للعالم العاطفي الحسي الذي يعيشه الراوي.

تكلم رؤوف مسعد بسطا عن ملابسات كتابته لرواية "بيضة النعامة» وأشار إلى أنه كتب فيها سيرة ذاتية متخيلة، قام فيها الراوي بكل ما حلم به الكاتب، وأجاب على تساؤل من أحد الحاضرين عما إذا كانت الرواية قد صادفت صعوبة في النشر أو التوزيع نظرًا للجرأة في بعض فقراتها، بانه لم يلق إية مشكلة في هذا السبيل وأن الرواية وزعت في مصر على نحو طبيعي وعادي ولقيت ترحيبًا من النقاد والجمهور على السواء، مما دعا المترجم ايث جونزاليس أن يتحدث طويلا عن حرية التعبير في البلاد العربية، وأثيرت في المناقشة قضية العربية الفصحى والعامية في الأدب العربي الحديث، وكان الاتجاه العام أن لغة الأدب، لها بالضرورة عدة مستويات أو «مقامات» موسيقية إذا صح التعبير وأن للكاتب مطلق الحق في أن يستفيد من هذه المستويات وفقا للضرورات الفنية ومتطلبات الأداء الفني المناسب.

وكان حضور هذه الاحتفالية الحاشدة هم جمهور معهد العالم العربي المعتاد، من أساتذة اللغة العربية والأدب العربي في باريس، وطلبة الدراسات العليا في هذا المضمار، والمهتمين بالأدب العربي الحديث من العرب والفرنسيين.

وفي ٧ نوفمبر عقد المركز الثقافي المصري بدعوة من الفنان عدلي رزق الله جلسة الاصدقاء الأسبوعية تكلم فيها الخراط عن ذكريات الطفولة وعن هموم اللغة ومسألة الترجمة، وكانت جلسة حميمة استمرت قرابة الساعتين دار فيها حوار دافئ وصريح عن حياة الكاتب وأعماله.

والتقى الخراط بعدد من الصحفيين وأجرى معهم احاديث طويلة والتقى به أصدقاؤه العرب والمصريون في باريس .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ابراهيم عبد المجيد

حالة ثقافية مستمرة

أمضيت الفترة من ٢٥ نوفمبر حتى الثاني من ديسمبر الماضي في الكويت إثر دعوة كريمة من مجلة العربي ووزارة الإعلام الكويتية. كان في صحبتي، أو كنت في صحبته، الكاتب الصديق سعيد الكفراوي لذلك كنت أعرف أن الرحلة سوف تكون ممتعة. ولقد كانت كذلك بالفعل.

ودولة الكويت هي مدينة الكويت بالأساس، لكنها ليست الدولة الصغيرة المنعزلة، بل لعلها، وهي كذلك بالفعل اكثر دول وإمارات الخليج إسهاما في ثقافتنا العربية. دعني فقط اذكرك بمجلة العربي نفسها ومايصدر عنها من مطبوعات على رأسها العربي الصغير ثم مجلة عالم الفكر وكتاب عالم المعرفة والمسرحيات العالمية والثقافة الأجنبية وغيرها من السلاسل والمطبوعات التي تشكل بنية اساسية في الثقافة المعاصرة.

في لقاءين مع الدكتور محمد الرميحي و أنور الياسين تناقشنا في راهنية مجلة العربي الصغير وبعض ماينقصها سواء في الإخراج أو المادة كذلك في بعض الأفكار المتعلقة بالاستعداد للاحتفال بمرور اربعين عاما على مجلة العربي . ولقد بدت الحماسة واضحة لهذه المناسبة وهي مناسبة كبيرة بالفعل. فهاهي أول مجلة عربية تصمد كل هذا الوقت رغم كل عاديات الزمن العربي. وهاهي أول مجلة تصدرها دولة من الدول ولاتغلقها بعد ذلك ولا توقفها أي مواقف. حتى أيام الغزو العراقي استطاع الدكتور الرميحي أن يقود العمل في المجلة من القاهرة ولندن ولم تتوقف الدولة الكويتية عن إصدارها. والاحتفال بمجلة العربي سيكون بالتأكيد فرصة طيبة لإنعاش قيم وأفكار عربية جميلة وأصيلة كادت تختفي تحت ركام التغيرات السلبية أوالإيجابية على أن اكتشاف هذه اللقاءات في المجلة بالإضافة إلى طاقم تحريرهاوطاقم تحرير العربي الصغير، كان الاكتشاف الأكبر بالفعل هو مدير التحرير الشاب أنور الياسين ذلك الذي لم يتركنا لحظة بالحضور الشخصي أو بالهاتف وكان وراء تنظيم الدعوة والندوات بجهده الوافر ونشاطه

الجم ورؤاه النافذة للعمل الصحفي في مجلة العربي الصغير والكبير..

في الندوة التي تمت برابطة ادباء الكويت، والتي ادارها بامتياز الكاتب الكبير **إسماعيل فهد إسماعيل** وكانت عن القصة والرواية في مصر. في هذه الندوة حظيت رواية البلدة الأخرى: باسئلة كثيرة وكان ابرز الاسئلة سؤال الدكتور **سليمان الشطي** عن تخوفه من أن يتحول الخطاب الأدبي عن العرب إلى خطاب هجومي من المصريين أو انتقاصي. أي تخوفه أن ينظر الكتاب المصريون دائما باستعلاء إلى هذه المناطق. وأثار مايشي بذلك من مواضع في بعض الاعمال ومنها البلدة الأخرى، كما قال، و«بيع نفس بشرية»، كما قال أيضا. **وسليمان الشطي** كما هو معروف كاتب قصة فنان وناقد كبير وأستاذ جامعي مرموق في جامعة الكويت ولقد دار سجال كبير حول هذه النقطة وأوجزت ردي في أن الكاتب عادة ليس بمسئول عما تقوله شخصياته. وإن في «البلدة الأخرى» مثلا نماذج مصرية أكثر سوءا من غيرها من الجنسيات فهل يعني هذا أنها موجهة ضد المصريين؟

ولكن بقي أن النقاش مع د.سليمان الشطي يحتاج إلى استمرار وإلى دائرة أوسع وأطول من الحوار وهي قضية مهمة بالفعل في الندوة الثانية برابطة الصحفيين عن المثقف المصري والتطبيع تحدثت أنا عن بداية المقاطعة المصرية للعلاقات مع إسرائيل منذ زيارة السادات للقدس وكيف تشكلت «لجنة الدفاع عن الثقافة القومية» في مصر لتقود هذه المقاطعة ومافعلته هذه اللجنة الموقرة حتى الآن وتحدثت عن موقف النقابات المصرية عموما، المهنية بالتحديد من هذه المسألة وفي الإطار نفسه تقريباً تحدث سعيد الكفراوي عن هذه الدولة التي تسمى إسرائيل ومشروعاتها الضادة للهوية العربية، والمدهش أن غالبية الحضور كان ضد التطبيع مع إسرائيل. على عكس الفكرة التي شاعت من أن المثقف الكويتي بعد غزو الكويت تراجع كثيراً عن موقفه القومي.

كان لوجود الشاعر الشاب «يوسف بزي» على رأس صفحة الرأي العام الكويتية الثقافية اثر جميل في رحلتنا. فما إن علم بوجودنا حتى أتى إلينا في الفندق وأخذنا في جولة بالمدينة وعقد لنا ندوة حول الرواية العربية مشاركا فيها **إسماعيل فهد إسماعيل** والكاتب الفلسطيني، الشاعر والروائي، **محمد الأسعد** صاحب رواية «أطفال الندى». لقد كانت هذه هي المرة الثانية التي التقي فيها **بإسماعيل** في الكويت وهو كاتب أحببته منذ عشرين سنة منذ قرأت له «كانت السماء زرقاء» و «الجبل» وغيرهما من أعماله الأولى التي دشنته كاتبا كبيرا. وأعجبتني مغامرات **إسماعيل** دائما في الشكل ، مع تيار الشعور ، وفي الموضوع، فلقد كان من أوائل الذين كتبوا عن الحرب اللبنانية، وروايته «الشياح» مشهورة ومعروفة. وأخيرا أنجز إسماعيل أطول رواية عربية في سباعية عن أيام الغزو العراقي التي رجع فيها لمراجع كثيرة وأجرى خلالها عمليتين جراحيتين لإصبعه الوسطى والسبابة بسبب الكتابة!. لقد التقينا أيضا مع عدد ممتاز من كتاب القصة والرواية والشعر مثل **طالب الرفاعي** وهو صوت ممتاز يتقدم بسرعة الآن و**فاطمة العلي** وهي صوت معروف من قبل والشاعرة **فوزية الشويش** وغيرهم.

كانت المفاجأة الجميلة هي لقاء **محمد المخزنجي** لحظة وصولنا في الفندق. ومازال **المخزنجي** كما هو الطفل المندهش من العالم رغم أن المخزنجي تقريبا طاف بنصف العالم في استطلاعاته الجميلة بمجلة العربي التي يتناوب عليها مع صديقنا الرائع أيضا محمد المنسي قنديل.